ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО

М. Ю. ЛЕРМОНТОВ

II

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)



ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО

РЕДАКЦИЯ
П. И. ЛЕБЕДЕВ-ПОЛЯНСКИЙ (ГЛАВ. РЕД.),
И. С. ЗИЛЬБЕРШТЕЙН и С. А. МАКАШИН

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
1 · 9 · МОСКВА · 4 · 8

ХРАНИТЬ НАСЛЕДСТВО - ВОВСЕ НЕ ЗНАЧИТ
ЕЩЕ ОГРАНИЧИВАТЬСЯ НАСЛЕДСТВОМ

ЛЕНИН

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО

45-46

М. Ю. ЛЕРМОНТОВ
II

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
1 · 9 · МОСКВА · 4 · 8



ЛЕРМОНТОВ
в ментике лейб-гвардии гусарского полка
Портрет маслом К. Горбунова, 1883 г.
Институт литературы, Ленинград

ИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО И ЖИВОПИСНОГО НАСЛЕДИЯ ЛЕРМОНТОВА

КАЗАНСКАЯ ТЕТРАДЬ ЛЕРМОНТОВА

Статья Б. Эйхенбаума

I

Говорят, что книги имеют свою судьбу. В гораздо большей степени это относится к рукописям. Некоторые из них имеют биографии, похожие на авантюрный роман.

В мае 1947 г. Институт литературы АН СССР (Пушкинский дом) получил сообщение о том, что проживающий в Казани Я. М. Лопаткин намерен продать давно принадлежавшую ему рукопись М. Ю. Лермонтова—тетрадь 1832 г., состоящую из 12 полулистов и содержащую авторизованную копию поэмы «Литвинка» и черновые автографы девяти стихотворений: «Тростник», «Русалка», «Челнок», «Посвященье», «Что толку жить», «Парус», «Баллада» («Куда так проворно, жидовка младая»), «Он был рожден для счастья» и «Гусар». Этого краткого описания было достаточно, чтобы понять, что в Казани находится та самая тетрадь, судьба которой давно волновала всех лермонтоведов.

В 1875 г. газета «Саратовский справочный листок» оповестила своих читателей о том, что сотрудник редакции Р-ъ случайно обнаружил рукопись со стихотворениями Лермонтова. «Тетрадь эта, судя по надписи на ней, сделанной рукою Лермонтова,—говорилось в этой заметке,—написана в 1832 г. и содержит в себе 75 полулистов; из них 59 писаны рукою переписчика, и только поправки сделаны рукою Лермонтова, остальные листы писаны рукою Лермонтова, писаны вчерне, что́ видно из многочисленных помарок»[1]. В дальнейшем выяснилось, что тетрадь эта состояла из трех тетрадок, сшитых вместе. Редакция газеты сообщила, что первая из этих тетрадок, «самая большая в 50 полулистов, без заглавного листа, без означения года, содержит переписанных рукою переписчика 105 юношеских стихотворений поэта... На последних листах этой тетради, начиная с № 106, помещено 13 пьес, написанных собственноручно автором». Во второй тетрадке, по словам газеты, имеется копия стихотворной повести «Литвинка» (на 14 страницах), а затем следуют 9 стихотворений, написанных собственноручно Лермонтовым и «относящихся, как видно, к 1832 и 1833 гг.». Наконец, в третьей тетрадке имеется поэма «Аул Бастунджи» (на 17 страницах), а после нее, на последней странице, написано стихотворение «На серебряные шпоры»[2]. Многие из этих произведений юного Лермонтова были еще неизвестны, и «Саратовский справочный листок» напечатал несколько стихотворений[3].

В 1884 г. в той же газете появились отрывки из поэмы «Аул Бастунджи», во вступительной заметке редакция снова сообщила о тетради, содержащей эту поэму, но на этот раз говорилось, что тетрадь эта состоит из двух частей: «В первой из них, частью рукою Лермонтова, частью переписчика, написано 118 мелких стихотворений... во второй части помещены законченная поэма «Аул Бастунджи» и ... незаконченная повесть «Каллы»[4].

Непонятно, почему эта повесть не была указана при первом описании: только с нею вместе общее количество полулистов достигает указанной там цифры—75. Но важнее другое: в новом описании нет ни слова о второй тетради—с копией «Литвинки» и с девятью собственноручными стихотворениями. Здесь же редакция сообщила, что вся эта рукопись уступлена Лермонтовскому музею, открывшемуся в минувшем году при Николаевском кавалерийском училище в Петербурге.

Действительно, в списке новых приобретений Лермонтовского музея за 1884 г. зарегистрированы тетради Лермонтова с 121 стихотворением (в том числе—«Аул Бастунджи»)[5]. Эта цифра получается, если к 118 стихотворениям первой тетрадки прибавить «Аул Бастунджи», «Каллы» и стихотворение «На серебряные шпоры». Итак, «второй» тетрадки Лермонтовский музей не получил. Приобретенные тетради были приобщены к собранию лермонтовских рукописей Музея и получили порядковые номера: первая (118 стихотворений)—№ 20, вторая—№ 21. Все это собрание перешло после Октябрьской революции в архив Института литературы (Пушкинского дома), где и хранится поныне.

Что же случилось с той «второй» тетрадкой, которая была в редакции «Саратовского справочного листка» в 1875 г. и составляла часть большой тетради, состоявшей из 75 полулистов? Куда она исчезла?

II

Вопросом о судьбе этой «второй» тетрадки, содержавшей «Литвинку» и девять стихотворений, решил заняться И. Л. Андроников. После долгих и сложных разысканий ему удалось установить ряд интересных и важных фактов, относящихся к «биографии» лермонтовской рукописи вплоть до 1893 г.

Рукопись Лермонтова доставил в редакцию «Саратовского справочного листка» некто А. П. Родюков—«нижний чин», исправлявший должность секретаря Саратовского городского полицейского управления[6]. По словам газеты, он случайно обнаружил ее «в архиве одного из местных учреждений[7] среди вещей, оставшихся после смерти чиновника А. А. Корнилевского. Как выяснил И. Л. Андроников, Корнилевский в течение многих лет исправлял должность стряпчего казенных дел в Саратовском губернском правлении[8]. Как истый чиновник, он переметил листы каким-то образом доставшейся ему лермонтовской рукописи слогами своей фамилии (Кор-ни-лев-ский). По этим отметкам видно, что в руках у него была вся тетрадь.

Итак, рукопись Лермонтова попала в руки чиновников—факт, остающийся пока неразъясненным. Находкой Родюкова заинтересовался редактор «Саратовского справочного листка» Авдий Иванович Соколов—небезызвестный в Саратове педагог (бывший директор Саратовской гимназии), историк и лингвист, автор ряда исследований в области славянской филологии. Воспитанник Казанского университета, ученик знаменитого славяноведа В. И. Григоровича, А. И. Соколов состоял одно время «преподавателем» университета, а затем переехал в Саратов[9]. Соколов понял всю ценность найденной Родюковым рукописи и сейчас же сообщил о ней в газете. Рукопись оставалась у него до 1883 г., когда Родюков решил продать ее в образовавшийся тогда при Николаевском кавалерийском училище Лермонтовский музей. Он обратился к Соколову с просьбой вернуть ему рукопись и, «выручив» свою находку, послал

АВТОГРАФ СТИХОТВОРЕНИЙ ЛЕРМОНТОВА „РУСАЛКА“ И „ЧЕЛНОК“ В „КАЗАНСКОЙ ТЕТРАДИ“

Институт литературы, Ленинград

начальнику Кавалерийского училища А. Бильдерлингу сначала ее описание, а потом и самую рукопись[10]. Получив эту рукопись, Бильдерлинг обнаружил, что в ней нехватает (сравнительно с описанием) тетрадки, содержавшей «Литвинку»; от приезжавших в Петербург саратовчан он узнал, что часть рукописи (в том числе лист с посвящением к «Аулу Бастунджи») осталась у Соколова. На свой запрос он получил от Родюкова ответ, что рукописи «Литвинки» в Саратове нет и что автограф посвящения к «Аулу Бастунджи» не имеет отношения к тетради, а имеет с ней «только то общее, что лежал в одном с ней ящике письменного стола г. Соколова»[11]. Бильдерлингу пришлось примириться. Лермонтовский музей получил не 75 полулистов, а только 62 полулиста. Приходится думать, что А. И. Соколов, страстный библиофил и коллекционер, не захотел расстаться со всей рукописью, пролежавшей у него восемь лет, и купил у Родюкова «вторую» тетрадку—пожалуй, самую интересную, поскольку в ней были автографы девяти стихотворений (в том числе таких, как «Парус» и «Русалка») и первый лист «Аула Бастунджи», украшенный рисунком.

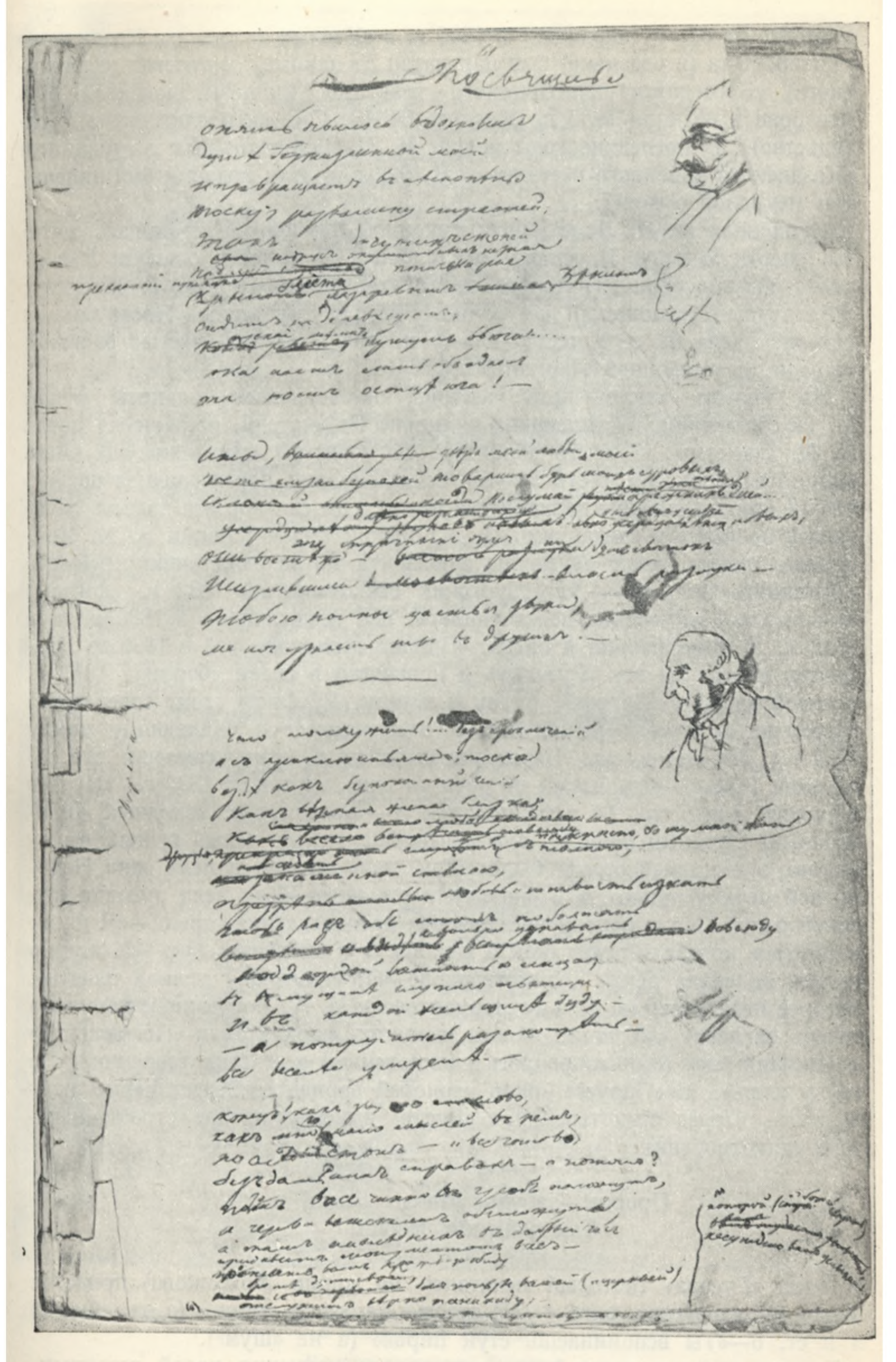
В конце 80-х гг. А. И. Соколов вернулся в Казань и здесь умер 18 ноября 1893 г.[12] Наследников у него не оказалось; местожительство его единственного сына обнаружено не было[13]. Поэтому все его бумаги и его ценная библиотека были проданы с аукциона[14]. Естественно предполагать, что на этом аукционе появилась и «вторая» тетрадка Лермонтова. Но кто был ее покупателем и куда она девалась? После аукциона прошло 54 года—сохранилась ли она?

Для лермонтоведения эта рукопись имела не только архивный, но и текстологический интерес. Хотя все содержавшиеся в ней стихотворения давно вошли в собрание сочинений Лермонтова (по другим источникам—главным образом по копиям В. Х. Хохрякова, сделанным еще в 50-х гг.)[15], но, во-первых, судя по описаниям, в них было много черновых вариантов, а во-вторых—оставалось неизвестным, что представляет собою указанная в описании «Русалка». Под таким заглавием есть стихотворение, датированное в печати еще при жизни Лермонтова, 1836 годом («Русалка плыла по реке голубой»). В комментарии к этому стихотворению в издании «Academia» (1936 г.) я высказал предположение, что «Русалку» следует датировать 1832 годом[16].

Итак, предстояло начать розыски исчезнувшей тетради. Однако судьба на этот раз оказалась милостивой к лермонтоведам. Полученное из Казани письмо раскрыло тайну: «вторую» тетрадку купил на аукционе Михаил Иванович Лопаткин, и она сохранилась в Казани у его сына, Ярослава Михайловича.

III

Михаил Иванович Лопаткин (1854—1922) был типичным русским «самородком». Окончив Саранское уездное училище, он стал потом учителем математики в приготовительном классе Царицынской прогимназии. В 1879 г. он бросил службу и поступил вольнослушателем на медицинский факультет Казанского университета. Здесь он работал у известного профессора химии Зайцева и, в конце концов, стал лаборантом при магнитной обсерватории Казанского университета. Казань хорошо знала М. И. Лопаткина не только как химика, но и как широко образованного человека—как философа, филолога, историка и краеведа. Его имя



АВТОГРАФ СТИХОТВОРЕНИЙ ЛЕРМОНТОВА „ПОСВЯЩЕНЬЕ“ И „ЧТО ТОЛКУ ЖИТЬ... БЕЗ ПРИКЛЮЧЕНИЙ“ В „КАЗАНСКОЙ ТЕТРАДИ“, С СОБСТВЕННОРУЧНЫМИ РИСУНКАМИ ЛЕРМОНТОВА

Институт литературы, Ленинград

известно не одним казанцам: в 1905 г. в «Ученых записках» Казанского университета (и отдельно) был напечатан сделанный им перевод (с латинского) «Богословско-политического трактата» Спинозы, который был повторен в издании 1935 г. (Москва, ОГИЗ, Гос. антирелигиозное издательство). В последние годы жизни М. И. Лопаткин был сотрудником «Казанского музейного вестника». В 1922 г. в этом издании был напечатан некролог о нем[17].

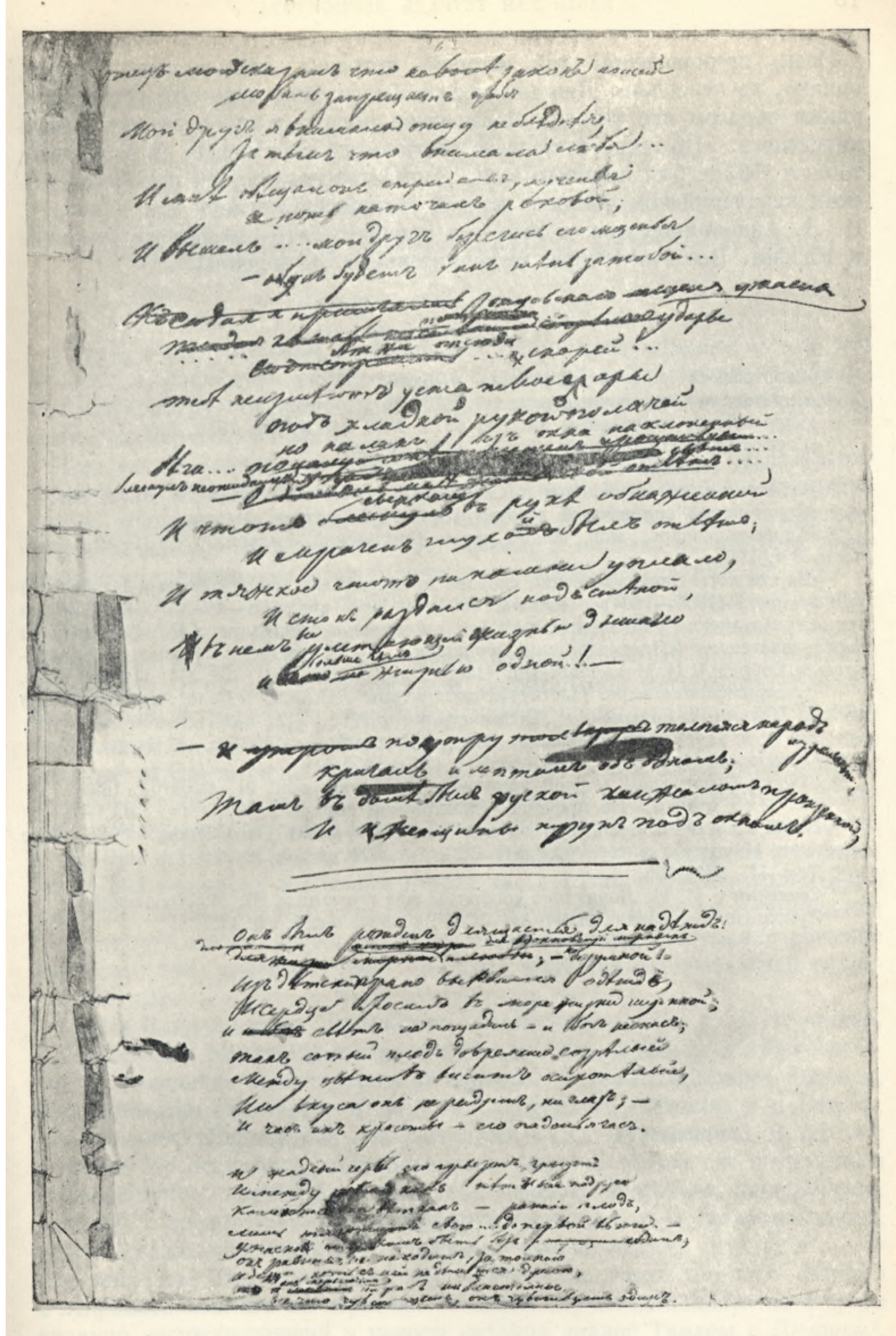
Купленная М. И. Лопаткиным рукопись Лермонтова хранилась после его смерти у сына, Ярослава Михайловича Лопаткина, доцента Казанского химико-технологического института. 25 июня 1947 г. Институт литературы (Пушкинский дом) купил у него эту рукопись. После многих лет она легла на свое место—между первой и третьей частью большой тетради, составленной Лермонтовым в 1832 г.

На первом листе—полустершаяся карандашная надпись рукой М. Н. Лопаткина: «Куплена на аукционе библиотеки, оставшейся после А. И. Соколова, бывшего директора Саратовской гимназии». В «Литвинке», занимающей листы 51—59, есть поправки Лермонтова, а последние 14 строк написаны целиком его рукой. До сих пор эта повесть печаталась по списку, сделанному П. А. Висковатовым с копии В. Х. Хохрякова; теперь текст ее можно проверить по первоисточнику. После «Литвинки» идет цикл петербургских стихотворений 1832 г. Догадка относительно «Русалки» подтвердилась: она написана не в 1836 г., а в 1832 г. В комментарии я писал: «Вполне возможно, что в 1836 г. Лермонтов переделал эту «Русалку» и напечатал в своем сборнике 1840 г. с новой датой... По теме, ритму и жанру «Русалка» стоит совершенно в стороне от стихотворений 1836 г. и примыкает к балладному циклу 1832 г.» Так оно и есть. Переделка была очень незначительная: стр. 10 в тексте 1832 г.—«Не бывает ни ночи ни дня», а в тексте 1836 г.—«Играет мерцание дня»; стр. 14 в раннем тексте—«Завернут в [холодный] [прозрачный] студеный покров», а в позднейшем—«Под тенью густых тростников»; в последней строфе было: «Так пела русалка и пела одна Непонятной печали полна», а в окончательном виде—«Так пела русалка над синей рекой Полна непонятной тоской»; предпоследняя строка—«И шумя и крутясь колебала река» (как в начале), а в окончательном—«И шумно катясь колебала река». Стихотворение «По произволу дивной власти», которое печаталось по письму Лермонтова к М. А. Лопухиной, получило теперь заглавие «Челнок». Много черновых вариантов в «Посвящении» к «Измаил-бею» («Опять явилось вдохновенье») и в стихотворении «Что толку жить». В «Парусе»—один черновой вариант: «Белеет парус отдаленный». Перед стихотворением «Гусар» вычеркнуто две строки начатого стихотворения:

Прости!—забудь, что ты [меня] певца
Так пламенно любил;

В текст «Гусара» (который печатался по копии Хохрякова) придется ввести две поправки: в ст. 4—«И счастье на земле—туман» (а не «обман») и в ст. 6—«Ты вспоминаешь стук пиров» (а не «шум»).

Таковы главные итоги текстологического изучения новой рукописи. В полном виде она будет использована в предпринятом Институтом литературы академическом издании сочинений Лермонтова.



АВТОГРАФ СТИХОТВОРЕНИЙ ЛЕРМОНТОВА „БАЛЛАДА“ И „ОН БЫЛ РОЖДЕН ДЛЯ СЧАСТЬЯ“ В „КАЗАНСКОЙ ТЕТРАДИ“

Институт литературы, Ленинград

Итак, приключения этой «второй» тетрадки закончились. Вопрос, однако, не исчерпан. Для полной ее «биографии» надо еще установить, каким образом вся тетрадь Лермонтова попала в руки стряпчего Корнилевского. Что касается первого листа «Аула Бастунджи» (с рисунком), то он в 1902 г. был принесен в дар Лермонтовскому музею при Николаевском кавалерийском училище некоей Натальей Смагиной (из Углича)[18]. И. Л. Андроников думает, что она приобрела его на том же аукционе в Казани. Все это требует дополнительных разысканий.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] «Саратовский справочный листок» 1875, № 246.

[2] «Саратовский справочный листок» 1876, № 1.

[3] «Саратовский справочный листок» 1875, №№ 246 и 256; 1876, №№ 1 и 43.

[4] «Саратовский справочный листок» 1884, № 56.

[5] «Русская старина» 1884, № 5, 426; «Свет» 1884, № 61.

[6] «Список лицам, служащим в Саратовской губернии». Саратов, 1875, 89.

[7] «Саратовский справочный листок» 1884, № 56, отдел «Мелочи».

[8] «Адрес-календарь, или общий штат Российской империи», 1863—1864 год, часть 2-я, 298.

[9] «За сто лет. Биографический словарь профессоров и преподавателей Казанского университета (1804—1904)». Казань, 1904, ч. 1-я, стр. 165—167. А. И. Соколов окончил Казанский университет в 1845 г. со степенью кандидата, а в 1849 г. состоял «преподавателем» («Преподаватели, учившиеся и служившие в Казанском университете». Собрал А. И. Михайловский. Часть 1-я, Казань, 1901, 266, 311, 324, 337, 358).

[10] Рукописное отделение Института литературы АН СССР. Дела Лермонтовского музея. Письма А. Родюкова к А. Бильдерлингу 1883 г. (21 и 26 сентября).

[11] Там же. Письма Родюкова 1883 г. (31 декабря) и 1884 г. (22 февраля).

[12] «Казанский телеграф» 1893, № 211 (20 ноября).

[13] «Труды Саратовской ученой архивной комиссии», вып. 21, Саратов, 1896, 23.

[14] Н. Черняев, Из прошлого саратовской гимназии, Саратов, 1911, 4—5.

[15] В. Хохряков, Материалы для биографии М. Ю. Лермонтова. Рукописное отделение Института литературы АН СССР, ф. 524, оп. 4, № 85.

[16] Том II, 164—165.

[17] Сведения о М. И. Лопаткине сообщены мне его сыном, Я. М. Лопаткиным.

[18] Рукописное отделение ИЛИ АН СССР, ф. 524, оп. 1, № 20.

ПОСЛЕДНЯЯ РЕДАКЦИЯ «ДЕМОНА»

Статья А. Михайловой

Вопрос о каноническом тексте поэмы Лермонтова «Демон», о том, что же считать последней, окончательной редакцией ее, несмотря на обширную литературу, посвященную этому вопросу, до последнего времени оставался неразрешенным.

При жизни Лермонтова поэма не увидела света. Вскоре после смерти поэта были напечатаны только отрывки из нее[1]. Многочисленные списки поэмы, ходившие по рукам, более или менее разнились один от другого, зачастую давали искаженный текст поэмы, а иногда, по прихоти переписчиков, произвольно соединялись даже разные редакции ее.

Над «Демоном», своим любимым творением, поэт работал много лет, с 1829 по 1841 г., неоднократно коренным образом переделывая поэму. Между тем известны были подлинные рукописи только пяти ранних ее редакций[2]. Наиболее основательной, капитальной переработкой поэмы была пятая ее редакция, написанная поэтом по возвращении его из первой ссылки с Кавказа и датированная 8 сентября 1838 г. В ней действие впервые переносится из Испании на Кавказ, поэма облекается в плоть и кровь; герои ее, их быт и природа Кавказа обрисовываются яркими реалистическими красками. Но поэма в пятой редакции еще не полна, в ней нет клятвы Демона и эпилога. Между тем подлинные рукописи последних редакций, в которых вторая часть поэмы получила дальнейшее развитие, были утеряны. Это обстоятельство, при наличии разнившихся один от другого и притом неавторитетных списков, затрудняло решение вопроса о том, какой же текст «Демона» является окончательной редакцией поэмы.

Поэма была впервые напечатана полностью в 1856 г. за границей, в Германии, в Карлсруэ; в следующем году там же вышло и второе издание ее, несколько отличавшееся от первого. В 1860 г. «Демон», наконец, был напечатан (по тексту второго карлсруйского издания) и в России, в Сочинениях Лермонтова под редакцией С. С. Дудышкина. С тех пор в основу последующих многочисленных изданий поэмы, за небольшими исключениями, обычно полагался текст первого и второго карлсруйских изданий, с предпочтением того или другого из них, т. е. воспроизводился текст первого карлсруйского издания с исправлениями его по второму изданию, или же, наоборот, воспроизводился текст второго издания с исправлениями его по первому. В одном случае вставлялся из второго издания отсутствовавший в первом издании диалог Тамары с Демоном[3], в другом—этот же диалог выбрасывался[4].

Однако самая история карлсруйских изданий была в значительной степени темна, а текст титульного листа поражал своей загадочностью, оставляя место для самых противоречивых его истолкований: «Демон. Восточная повесть, Сочиненная Михайлом Юрьевичем Лермонтовым.

Переписана с первой своеручной его рукописи, с означением сделанных им на оной перемарок, исправлений и изменений. Оригинальная рукопись так чиста, что перелистывая оную, подумаешь что она писана под диктовку, или списана с другой. Сентября 13-го 1841 года».

Все это вызывало споры вокруг текста поэмы. Была сделана даже попытка фальсифицировать этот текст, исказив при этом самую идею лермонтовского произведения. В 1889 г. профессор Юрьевского университета П. А. Висковатов возвестил о найденном им якобы авторизованном списке последней редакции «Демона», в которой Демон уже стремится к примирению с небом[5]. Этот фальсифицированный текст был даже напечатан в издании Сочинений Лермонтова, вышедшем в 1891 г. под редакцией самого Висковатова. Несмотря на шум, поднятый в печати этой неблаговидной подделкой, Отделение русского языка и словесности Академии наук (в составе А. Н. Майкова, Я. П. Полонского, Н. Н. Страхова и А. Н. Пыпина) в экстренном своем заседании 8 февраля 1892 г., выразив сожаление, что карандашные пометы в тетради, приписываемые Висковатовым Лермонтову, так неясны, что не могут служить подкреплением того, что рукопись действительно находилась в руках поэта и была им исправлена, все же единодушно признало текст висковатовского списка «за несомненно последнюю из числа известных до сих пор и притом лучшую переработку поэмы самим Лермонтовым», «указывающую на совершенно новую концепцию сюжета», а поэт А. Н. Майков заявил, что из поправок Лермонтова в найденном списке видно, что он «хочет дать идею своей поэме и вот мало-по-малу подходит к идее искупления»[6].

Впрочем, несмотря на столь, казалось бы, могущественную поддержку, Висковатов так и остался единственным редактором, напечатавшим свой более чем сомнительный список в качестве канонического текста поэмы. «Демона» продолжали печатать с первого или второго карлсруйских изданий, и лишь редактор Академического издания сочинений Лермонтова, Д. И. Абрамович, напечатал поэму с корректуры «Отечественных Записок» 1842 г., хотя последняя набиралась с неавторитетного списка[7].

Споры о тексте поэмы «Демон» продолжались. В 1913 г. Е. В. Аничков предлагал даже прибегнуть к методу реконструкции текста «Демона» путем сличения ряда списков и составления на их основе редакции, наиболее приближающейся к авторской, подобно тому, как это делается с памятниками средневековья[8].

Дать надлежащее разрешение вопроса о том, что же считать последней редакцией «Демона», могло только изучение рукописей, с которых печатались карлсруйские издания 1856—1857 гг., или хотя бы только одной из них. Но они были недоступны для исследования.

Поиски их начались еще в 80-х годах. Считали, что инициатива издания поэмы «Демон» за границей исходила из салона старого друга Лермонтова, баронессы А. М. Гюгель (Сашеньки Верещагиной), жившей тогда в Германии, в Штутгарте, которая будто бы и предоставила для напечатания список поэмы, подаренный ей вместе с другими лермонтовскими рукописями В. А. Бахметевой (урожд. Лопухиной). На самом деле Гюгель дала для издания только рукопись посвященной ей лично поэмы Лермонтова «Ангел смерти», вышедшей из печати в Карлсруэ в 1857 г. одновременно со вторым изданием «Демона»[9].

В 1884 г. Висковатов письменно запросил дочь тогда уже покойной Гюгель, графиню Берольдинген, о судьбе рукописи «Демона». Последняя

Демонъ.

Восточная повѣсть.

№ 1.

сочиненiе Михаиломъ Юрьевичемъ Лермонтовымъ
4го Декабря 1838 года — переписана съ первой
собственной его рукописи, съ означенiемъ сдѣланныхъ имъ
на оной перемарокъ, исправленiй и дополненiй. —
оригинальная рукопись такъ четка, что [illegible] оную
подумаешь что она писана подъ диктовку или списана
съ другой.

№ 2.

[illegible]

Сентября
Сентября 13го 1841 года

СПИСОК „ДЕМОНА", С КОТОРОГО НАБИРАЛОСЬ ПЕРВОЕ КАРЛСРУЙСКОЕ ИЗДАНИЕ ПОЭМЫ, С НАДПИСЬЮ ВЛАДЕЛЬЦА СПИСКА И ИНИЦИАТОРА ИЗДАНИЯ, А. И. ФИЛОСОФОВА

Центральный исторический архив, Ленинград

ответила, что искомая рукопись пропала «бог весть когда»: «Я ее все ищу и ищу в нашей библиотеке; может быть, она найдется в конце концов в доме Столыпиных».

В 1889 г. протоиерей И. И. Базаров, принимавший 32 года назад участие в издании поэмы «Демон», писал Висковатову: «Куда девалась самая рукопись, до сих пор трудно сказать. Если она не осталась забытою в типографии Гаспера, то еще можно поискать и у наследников А. И. Философова»[10]. За это последнее указание и должен был бы ухватиться Висковатов. Он этого не сделал, так как предполагал, что рукописи «Демона» остались в Германии. Впрочем, это предположение высказывалось и в наши дни.

Генерал Алексей Илларионович Философов, первый издатель поэмы «Демон», двоюродный дядя Лермонтова по жене Анне Григорьевне, урожд. Столыпиной, еще при жизни поэта принимал участие в его литературных успехах. Через его посредство была представлена ко двору в 1841 г. для прочтения рукопись «Демона». Он же, отправляясь в 1856 г. за границу, задумывает и выполняет издание запрещенной в России поэмы, способствует ее успеху у высокопоставленных лиц и тем ускоряет напечатание ее и в России.

В его-то архиве, хранящемся в Центральном государственном историческом архиве в Ленинграде, и была найдена мною рукопись «Демона», изданная в Карлсруэ в 1856 г. Она носит явные следы набора: на ней—типографские карандашные пометы, пятна от типографской краски.

Это рукопись большого формата (в лист), в картонном переплете, на кожаном корешке которого вытиснено золотом: «Демон. Восточная повесть». В ней 60 страниц, из которых 53 заполнены четким писарским почерком. На первой странице заглавие: «Демон. Восточная повесть». Ниже—дополнение рукой Философова, воспроизведенное на титульном листе карлсруйского издания, но с датировкой, опущенной, вероятно, в корректуре: «Сочиненная Михайлом Юрьевичем Лермонтовым 4-го Декабря 1838 года. Переписана с первой своеручной его рукописи, с означением сделанных им на оной перемарок, исправлений и изменений. Оригинальная рукопись так чиста, что перелистывая оную, подумаешь что она писана под диктовку, или списана с другой. Сентября 13-го 1841 года». В конце—примечание, опущенное в печатном тексте: «Правописание подлинника сохранено».

Итак, список этот дает ценнейшее указание: так называемая пятая редакция «Демона», законченная Лермонтовым 8 сентября 1838 г. и представлявшая капитальную переработку первоначальных набросков поэмы, уже спустя три месяца подверглась новой переработке, правда, уже не столь существенной. В поэме появились клятва Демона и эпилог.

С этой-то, шестой, редакцией поэмы знакомится В. А. Жуковский, отметивший в своем дневнике от 24 октября 1839 г.: «Поездка в Петербург с Вьельгорским по железной дороге. Дорогою чтение „Демона“»[11]. О ней 10 октября того же года А. А. Краевский пишет И. И. Панаеву: «Лермонтов отдал бабам читать своего „Демона“, из которого хотел напечатать отрывки, и бабы чорт знает куда дели его; а у него уж разумеется нет чернового; таков мальчик уродился!»[12].

Рукопись «Демона» поэт увозит с собой в свою вторую ссылку на Кавказ. Капитан Кириллов, сослуживец генерала бар. Е. И. фон Майделя, передавал П. К. Мартьянову слышанный им от Майделя рассказ о том,

И скоро моховъ снѣговъ Казбека
Поднялся одинокій храмъ,
И кости злобы человѣка
Вновь успокоилися тамъ;
И превратилася въ кладбище
Скала родная облакамъ:
Какъ будто ближе къ небесамъ
Теплѣй посмертное жилище?...
Какъ будто дальше отъ людей
Послѣдній сонъ не возмутится...
Напрасно! мертвымъ не приснится,
Ни грусть, ни радость прошлыхъ дней.

№ 35
[illegible]

XVI.

Въ пространствѣ синяго эѳира
Одинъ изъ ангеловъ святыхъ
Летѣлъ на крыльяхъ золотыхъ,
И душу грѣшную отъ міра
Онъ нёсъ въ объятіяхъ своихъ.
И сладкой рѣчью упованья
Её сомнѣнья разгонялъ,
И слѣдъ проступка и страданья
Съ нее слезами онъ смывалъ.—
Издалека ужъ звуки рая

№ 36
[illegible]

СТРАНИЦА СПИСКА „ДЕМОНА“, С КОТОРОГО НАБИРАЛОСЬ ПЕРВОЕ ИЗДАНИЕ ПОЭМЫ, С ВНЕСЕННЫМИ А. И. ФИЛОСОФОВЫМ ПОПРАВКАМИ И ИЗМЕНЕНИЯМИ, СДЕЛАННЫМИ ЛЕРМОНТОВЫМ В ТЕКСТЕ ПОЭМЫ В 1841 г.

Центральный исторический архив, Ленинград

как в 1840 г. на одной из стоянок отряда, на биваке, во время экспедиции, Лермонтов по просьбе ген. Галафеева читал в кружке офицеров отрывки из «Демона»[13].

Эту рукопись поэт привозит с собой и в последний свой приезд в Петербург в феврале 1841 г. Считая поэму уже законченной, он хотел напечатать ее в «Отечественных Записках».

Д. А. Столыпин, ставший впоследствии собственником этой рукописи, дал Мартьянову ее подробное описание: «Это была тетрадь большого листового формата, сшитая из дести обыкновенной белой писчей бумаги и перегнутая сверху донизу надвое. Текст поэмы написан четко и разборчиво, без малейших поправок и перемарок, на правой стороне листа, а левая оставалась чистою»[14].

«Демона» Лермонтов неоднократно читал в гостиной бабушки, среди друзей и родных. Предполагая передать поэму Краевскому для напечатания, он после одного из чтений, по совету известного духовного писателя А. Н. Муравьева, отметил чертой сбоку (но не вычеркнул) диалог Тамары с Демоном («Зачем мне знать твои печали?..») как не соответствовавший цензурным требованиям.

В это время Философов сообщил Лермонтову о желании одного из членов царской семьи ознакомиться с его поэмой, которая уже ходила по рукам в многочисленных, более или менее искаженных, списках.

Тогда поэт еще раз пересмотрел поэму, сделал в ней некоторые изменения, отметив их тут же, на полях своей беловой рукописи. Диалог Тамары с Демоном при этом попрежнему остался незачеркнутым, а лишь отчеркнутым сбоку чертой. По свидетельству Д. А. Столыпина, «сделанные в С.-Петербурге в 1841 году последние исправления поэмы писаны также без помарок на левой стороне, против зачеркнутых направо строф и строк правильной, как бы по линейке, диагональной чертой справа налево»[15].

Это была последняя, седьмая, редакция поэмы.

Теперь становится понятным, почему Философов снял с титульного листа карлсруйского издания (очевидно, уже в корректуре) дату рукописи Лермонтова, так как фактически в Карлсруэ печатался не текст, помеченный датой 4 декабря 1838 г., а этот же текст, переработанный в 1841 г., т. е. текст не шестой, а последней, седьмой, редакции поэмы.

Рукопись «Демона», уже не содержавшая упомянутого диалога, была вручена писцу для снятия копии, а затем изготовленный список через Философова был представлен ко двору. А. П. Шан-Гирей, свидетель работы Лермонтова над поэмой. категорически утверждал, что этот так называемый «придворный» список—«единственный экземпляр полный и после которого „Демон“ не переделывался»[16].

По словам Философова, «высокие» особы, «удостоившие» поэму прочтения, отозвались о ней не очень благосклонно: «Поэма, слов нет, хороша, но сюжет ее не особенно приятен. Отчего Лермонтов не пишет в стиле „Бородина“ или „Песни про царя Ивана Васильевича“?»[17].

Между тем тучи на горизонте опального поэта все сгущались. Напечатание поэмы могло навлечь на него новые неприятности. Муравьев советовал повременить с печатанием «Демона», об этом же просила Лермонтова и бабушка. Поэт уступил их настояниям.

В последний раз покидая Петербург, 2 мая 1841 г., Лермонтов никаких рукописей с собой не взял и все свои бумаги, в том числе и поэму «Де-

ОБЛОЖКА ПЕРВОГО ИЗДАНИЯ „ДЕМОНА“. КАРЛСРУЭ, 1856 г.

Государственная библиотека СССР им. Ленина, Москва

ДЕМОНЪ.

ВОСТОЧНАЯ ПОВѢСТЬ,

Сочиненная

Михайломъ Юрьевичемъ Лермонтовымъ.

Переписана съ первой своеручной его рукописи, съ означенiемъ сдѣланныхъ имъ на оной перемарокъ, исправленiй и измѣненiй. Оригинальная рукопись такъ чиста, что перелистывая оную, подумаешь что она писана подъ диктовку, или списана съ другой.

Сентября 13го 1841 года.

КАРЛСРУЭ.

Въ Придворной Типографiи В. Гаспера.

1856.

мон» в двух экземплярах, автограф и список, передал на хранение Шан-Гирею, сказав ему: «„Демона“ мы печатать погодим, оставь его пока у себя»[18].

Под списком здесь нужно подразумевать не «придворный», который, по словам Шан-Гирея и Столыпина, был будто бы возвращен поэту, а копию с него, поднесенную Лермонтовым бабушке[19]. Этот бабушкин список и перешел впоследствии через товарища Шан-Гирея по артиллерийскому училищу, Обухова, к Алопеусу. Сам Шан-Гирей в 1880 г. признавался Висковатову, что многое запамятовал и, вероятно, в своей статье (1860 г.) сообщил неверно[20]. Особенно легко это могло случиться с таким второстепенным фактом лермонтовской биографии, как возвращение или невозвращение поэту списка его поэмы после прочтения.

В августе 1841 г. Е. А. Арсеньева получила известие о гибели внука. Шан-Гирей увез потрясенную несчастьем бабушку в ее деревню Тарханы. Туда были присланы из Пятигорска вещи покойного Лермонтова. Шан-Гирей говорит, что, перебирая их, он нашел «книгу в черном переплете in 8°, в которой вписаны были рукой его (т. е. Лермонтова.—*А. М.*) несколько стихотворений, последних, сочиненных им. На первой странице значилось, что книга дана Лермонтову князем Одоевским с тем, чтобы поэт возвратил ее исписанною; приезжавший тогда в Петербург Николай Аркадьевич Столыпин, по просьбе моей, взял эту книгу с собой для передачи князю»[21].

Здесь Шан-Гирей, по обыкновению, путает факты. Альбом кн. В. Ф. Одоевского, как об этом свидетельствует собственноручная в альбоме запись последнего, возвращен ему не Шан-Гиреем и не Столыпиным, а Е. Е. Хастатовым, и не осенью 1841 г., а 30 декабря 1843 г. Столыпину же была вручена, конечно, рукопись-автограф «Демона» для передачи его родному

брату, Дмитрию Аркадьевичу. Дату передачи и отметили на первом листе рукописи: «Сентября 13-го 1841 года». Таким образом рукопись, кроме авторской даты «4-го декабря 1838 года», относящейся к ее основному тексту до переделки его в 1841 г., получила и вторую, смутившую Висковатова и других исследователей.

Прошло 15 лет со смерти поэта. Любимое его творение все еще не появлялось в печати. Издать его в России, по тогдашним цензурным условиям, было невозможно. Это и побудило Философова взять на себя издание «Демона» за границей.

Перед отъездом в 1856 г. вместе со своим воспитанником, вел. кн. Михаилом Николаевичем, в Германию, в Штутгарт, Философов получает в полное распоряжение «придворный» список и автограф поэмы «Демон».

Одним из членов царской фамилии, пожелавшим в 1841 г. ознакомиться с поэмой Лермонтова, был, как теперь выясняется, наследник Александр Николаевич, слыхавший о ней, вероятно, от своего воспитателя, В. А. Жуковского. Это явствует из того, что «придворный» список «Демона» был прислан Философову гофмейстером двора императора Александра II (в 1841 г. бывшим в должности гофмаршала двора наследника), Василием Дмитриевичем Олсуфьевым. Олсуфьев (1796—1858) был в близких, дружеских отношениях со многими писателями и учеными (Жуковским, Хомяковым, Погодиным и др.), поддерживая с ними оживленную переписку. По характеристике Н. П. Барсукова, «будучи другом наших писателей и всегда памятуя, что музы благодарны, Олсуфьев служил живым посредником между русскою литературою и престолом»[22]. Через него, например, Погодин хотел подать свою записку наследнику, а Хомяков передал рукопись своего сочинения жене наследника, вел. кн. Марии Александровне.

Из письма Олсуфьева Философову от 12 апреля 1850 г. видно, что в ведении Олсуфьева находились личная библиотека и архив наследника: «По желанию Вашему, любезнейший Алексей Илларионович, препровождаю к Вам 3 книги и 10 дел, относящихся до путешествия государя цесаревича по России и за границу. ...Простите, что замедлил присылкою, надо было рыться в архиве»[23].

Вполне понятно, что, задумав издать поэму Лермонтова, Философов, получивший когда-то список ее для передачи наследнику из рук самого поэта и, конечно, знавший, где хранится эта рукопись, и обратился за нею к Олсуфьеву.

В архиве Философова сохранилось письмо к нему Олсуфьева от 7 мая 1856 г., написанное во время сборов Философова за границу, с шутливой фразой: «Препровождаю при сем Демона. Но да сопутствует Вам ангел-хранитель».

Из опубликованных писем Олсуфьева к Хомякову[24] видно, что Олсуфьев знал штутгартского протоиерея Базарова. Возможно, что он и рекомендовал его Философову как дельного сотрудника в затеваемом последним предприятии.

Автограф же «Демона» Философов получил от владельца его, Д. А. Столыпина, рассказывавшего позднее Мартьянову о том, что он «передал находившуюся у него собственноручную рукопись поэта отъезжавшему за границу генерал-адъютанту Алексею Илларионовичу Философову, который и напечатал ее вместе с „Ангелом смерти“ в 1857 году в Карлсруэ. Причем рукопись была взята им обратно и впоследствии затерялась».



„ДЕМОН“
Картина М. Врубеля, 1890 г.
Третьяковская галлерея Москва

«Впрочем Дмитрий Аркадьевич,—замечает Мартьянов,—не потерял еще окончательно надежды к отысканию этой рукописи, так как оставшиеся после А. И. Философова в имении бумаги не все еще приведены в известность»[25].

Итак, осуществлено издание поэмы было Философовым, который привез с собой в Карлсруэ две рукописи поэмы: «придворный» список и автограф. В 1856 г. был издан список, в который рукой Философова были внесены из автографа все поправки и изменения, сделанные Лермонтовым в 1841 г. в тексте 1838 г., т. е. была воспроизведена последняя переработка поэмы, на основании которой можно восстановить текст шестой редакции «Демона». Вставки и примечания рукой Философова, напечатанные в карлсруйском издании в виде подстрочных примечаний, имеются в рукописи на лл. 4, 4 об., 5, 5 об., 7, 7 об., 8, 8 об., 11 об., 13, 13 об., 16, 16 об., 18, 18 об., 19, 19 об., 20 об., 21, 21 об., 22, 23, 24, 24 об., 25. Кроме того, есть его же поправки в отдельных словах. Все эти вставки и примечания были затем выписаны переписчиком в отдельную тетрадочку из шести листов, с которой и делался набор подстрочных примечаний в карлсруйском издании, так как почерк Философова был недостаточно четок для наборщика.

Теперь становится совершенно понятной надпись на титульном листе карлсруйского издания: «Переписана с первой своеручной его рукописи, с означением сделанных им на оной перемарок, исправлений и изменений». «Первая своеручная рукопись»—это автограф поэмы.

После напечатания в придворной типографии Гаспера первого издания рукопись поэмы была возвращена издателю, как об этом свидетельствует находящееся в архиве Философова письмо к нему Ф. Кейфа от 27 декабря (н. ст.) 1856 г. из Карлсруэ, содержащее также сведения о расходах по изданию «Демона» (оригинал по-французски):

«Господин генерал,

Честь имею отправить Вашему Превосходительству рукопись напечатанных стихов, а также типографский счет, достигающий 41 гульдена 15 крон, включая печатание и брошюровку».

Первое издание поэмы, предназначавшееся только «для избранных», т. е. для членов царской семьи, сановников и лиц, близких Философову, вышло небольшим тиражом и сразу же стало библиографической редкостью, как об этом свидетельствует письмо директора императорской Публичной библиотеки бар. М. А. Корфа к Философову от 31 декабря 1856 г. с выражением благодарности за принесенную в дар библиотеке ценную книжку. Любопытно заключение этого письма:

«Берлинское издание „Демона“ было уже у меня, и я велел их теперь сличить—в ожидании петербургского, которое, впрочем, едва ли скоро увидит свет»[26].

Корф ошибся в своих предположениях. Карлсруйские издания «Демона», осуществленные Философовым, проложили дорогу петербургскому. Три года спустя поэма «Демон» вышла и в России.

Второе карлсруйское издание набиралось уже по автографу. Так как оно не преследовало специальной цели и предназначалось для более широкого круга читателей, то в нем был напечатан и диалог Тамары с Демоном.

Другим существенным отличием второго карлсруйского издания является то, что в нем вместо стихов 396—405 первого издания (от слов

«Напрасно женихи толпою»), являющихся текстом последней редакции, по ошибке Базарова даны в основном тексте 16 стихов шестой редакции поэмы (от слов «Не буду я ничьей женою»), стихи же последней редакции помещены в подстрочном примечании.

Текст философовского («придворного») списка в общем совпадает с текстом поэмы, напечатанным по первому карлсруйскому изданию в III томе Сочинений Лермонтова изд. «Academia». Но есть и некоторые от него отличия.

Ст. 36 в рукописи: «Как трещина жилищ*а* змея»; в печатном тексте: «Как трещина, жилищ*е* змея».

Ст. 501 в рукописи: «Утомлена борьбой всегдашн*ей*»; в печатном тексте: «всегдашн*ой*».

Стихи 945—946 в рукописи: «Исполнены той красоты, как мрамор, чужд*ый* выраженья» (очевидная описка); в печатном тексте правильно: «чужд*ой* выраженья».

В рукописи стихи 1081—1082 читаются:

Но грустен замок, отслуживший
Г о д а во очередь свою.

В печатном же тексте второй стих искажен:

Когда-то в очередь свою.

Сравнивая текст «Демона» последней, седьмой, редакции с пятой редакцией поэмы, датированной 8 сентября 1838 г., убеждаешься, что при последней, окончательной обработке поэма не потерпела существенных изменений. Любопытно, что хотя в руках исследователей еще не было звена между пятой и последней, седьмой, редакциями поэмы в виде даты шестой редакции (4 декабря 1838 г.), все же близость этих редакций была подмечена редактором Сочинений Лермонтова изд. «Academia», Б. М. Эйхенбаумом[27], а вслед за ним подчеркнута И. Андрониковым в его статье «Лермонтов в Грузии»[28].

Значение найденной рукописи «Демона» чрезвычайно велико. Творческая история поэмы теперь становится ясной. На основании этой рукописи, представляющей седьмую, окончательную редакцию 1841 г., несмотря на утерю автографа, можно восстановить и шестую редакцию поэмы, датированную Лермонтовым 4 декабря 1838 г. Но особенно важно открытие рукописи «Демона» потому, что оно кладет конец всем текстологическим спорам о каноническом тексте и последней редакции поэмы. Отныне все издания «Демона» будут печататься только по данной рукописи (конечно, со включением из второго карлсруйского издания диалога Тамары с Демоном, опущенного Лермонтовым в «придворном» списке по цензурным соображениям).

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] «Отечественные Записки» 1842, № 6.

[2] Автограф первых трех редакций и авторизованный список четвертой хранятся ныне в Рукописном отделении Института литературы Академии наук СССР, авторизованный список пятой редакции—в Рукописном отделении Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, Ленинград.

[3] См., напр., Л е р м о н т о в, изд. «Academia», III.

[4] Напр., в Сочинениях Лермонтова под ред. А. Введенского, т. II, и в издании поэмы в серии «Универсальной библиотеки» под ред. С. Дурылина, М., 1914.

[5] См. его статью: «Демон, поэма Лермонтова, и ее окончательная, вновь найденная обработка».—«Русский Вестник» 1889, № 3, 213—251.

[6] См. протокол заседания в «Сборнике Отделения русского языка и словесности имп. Академии наук», Спб., 1892, т. 53, XXI.

[7] Лермонтов, Акад. изд., II.

[8] Е. Аничков, Методологические замечания о тексте «Демона».—«Известия Отделения Русского Языка и Словесности Академии Наук» 1913, XVIII, кн. 3.

[9] См. М. Капустин, Письма из Германии.—«Русский Вестник» 1857, VIII, кн. 2-я, апрель, 369.

[10] Письма гр. Берольдинген и И. И. Базарова хранятся в Рукописном отделении Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Оригинал первого из них—на немецком языке.

[11] «Дневники В. А. Жуковского», Спб., 1903, 508.

[12] И. Панаев, Литературные воспоминания, Л., 1928, 310.

[13] П. Мартьянов, Новые сведения о М. Ю. Лермонтове.—«Исторический Вестник» 1892, № 11, 373.

[14] П. Мартьянов, Висковатовский список поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон» в Императорской Публичной Библиотеке.—«Дела и люди века», Спб., 1896, III, 86.

[15] П. Мартьянов, Новые сведения о М. Ю. Лермонтове.—«Исторический Вестник» 1892, № 11, 363.

[16] А. Шан-Гирей, М. Ю. Лермонтов. Приложение к «Запискам» Е. А. Сушковой, Л., 1928, 386.

[17] П. Мартьянов, Висковатовский список поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон» в Императорской Публичной Библиотеке.—«Дела и люди века», III, 88.

[18] А. Шан-Гирей, цит. соч., 388.

[19] П. Мартьянов, цит. соч., 61.

[20] П. Висковатов, М. Ю. Лермонтов, М., 1891, 279.

[21] А. Шан-Гирей, цит. соч., 395.

[22] «Старина и Новизна» 1900, № 3, 16.

[23] Из неопубликованного письма, хранящегося в фонде А. И. Философова в Центральном государственном историческом архиве, Ленинград.

[24] «Русский архив» 1881, т. 19, кн. 2, 41.

[25] П. Мартьянов, Новые сведения о М. Ю. Лермонтове.—«Исторический Вестник» 1892, № 11, 363.

[26] Неопубликованное письмо Корфа находится в фонде Философова в Центральном государственном историческом архиве, Ленинград.

[27] Лермонтов, изд. «Academia», III, 193.

[28] «Красная Новь» 1939, № 10-11, 244.

НЕИЗДАННЫЕ ПИСЬМА ЛЕРМОНТОВА

I. ПИСЬМО ЛЕРМОНТОВА к А. М. ГЕДЕОНОВУ. ПУБЛИКАЦИЯ Л. МОДЗАЛЕВСКОГО.— II. ПИСЬМО ЛЕРМОНТОВА к А. И. ТУРГЕНЕВУ. ПУБЛИКАЦИЯ Н. ПАХОМОВА.—III. ПИСЬМО ЛЕРМОНТОВА к А. И. ФИЛОСОФОВУ. ПУБЛИКАЦИЯ А. МИХАЙЛОВОЙ

I. ПИСЬМО ЛЕРМОНТОВА к А. М. ГЕДЕОНОВУ

Публикация Л. Модзалевского

Милостивый Государь,
Александр Михайлович,

Возвращенную цензурою мою пьесу Маскерад я пополнил четвертым актом, с которым надеюсь будет одобрена цензором; а как она еще прежде представления Вам подарена мною г-ну Раевскому, то и новый акт передан ему же для представления цензуре.

Отъезжая на несколько времени из Петербурга, я вновь покорнейше прошу Ваше Превосходительство оказать моему труду высокое внимание Ваше.

С отличным почтением и преданностию честь имею быть
Вашего Превосходительства
покорнейший слуга М. Лермантов

Декабря 1835 г.

Печатаемое письмо Лермонтова сохранилось в архиве Дирекции императорских театров, в деле № 4 «О препровождении в III Отделение собственной его имп. вел. канцелярии разных пьес по российской труппе на рассмотрение» (Архив народного хозяйства в Ленинграде, фонд Дирекции театров, опись № 97/2121, разр. I, дело № 6866, картон № 7658, л. 98). Текст письма писан писарскою рукою, и только подпись «покорнейший слуга М. Лермантов» писана рукою поэта. Вверху письма проставлена помета «31 декабря», сделанная, очевидно, в Дирекции театров по получении письма. Точная дата в письме Лермонтовым не проставлена. Письмо можно датировать лишь приблизительно около 20 декабря 1835 г. по соображениям, приведенным ниже.

Как известно, над драмой «Маскарад» Лермонтов начал работать в 1835 г. В октябре этого года драма, состоявшая из трех актов, была уже представлена в драматическую цензуру при III отделении личной канцелярии Николая I для получения разрешения на ее постановку на сцене «императорского Санктпетербургского театра». Ее рассматривал цензор Е. И. Ольдекоп, который представил свой доклад с указанием на недопустимость некоторых положений драмы и замечал: «Не знаю, может ли пройти пьеса даже с изменениями; в особенности сцена, когда Арбенин кидает карты в лицо князю, должна быть совершенно изменена»[1]. Согласно этому заключению цензора, 8 ноября рукопись драмы была автору «возвращена для нужных перемен». Управляющий III отделением А. Х. Бенкендорф усмотрел в ней «прославление порока» и вместо ненаказуемости Арбенина, отравившего жену, высказал пожелание, чтобы драма «кончалась примирением между господином и госпожей Арбениными»[2].

Желая скорее увидеть свое произведение на сцене и не имея возможности коренным образом его переделать, что значило бы подчиниться указанию Бенкендорфа, Лермонтов ограничился написанием нового, четвертого, акта с появлением Неизвестного, предполагая, что в таком «обновленном» виде цензура найдет возможным пропустить пьесу. Работа над четвертым актом проходила очень спешно в ноябре 1835 г. и была закончена в первой половине декабря. Получив 20 декабря отпуск «по домашним обстоятельствам» на шесть недель[3], Лермонтов намеревался уехать в имение своей бабушки, село Тарханы, а потому и поручил своему другу С. А. Раевскому представить «Маскарад» во второй редакции на новое рассмотрение цензуры. Точная дата выезда Лермонтова из Петербурга неизвестна, но, повидимому, он выехал сразу же после 20 декабря, так как в Тарханы он приехал 31 декабря. После отъезда Лермонтова С. А. Раевский отдал новую рукопись поэта в переписку, и, как теперь устанавливается из публикуемого письма, она была переписана не менее чем в двух экземплярах; один из них Раевский представил в конце декабря 1835 г. в драматическую цензуру, а второй—директору Императорских театров А. М. Гедеонову вместе с письмом Лермонтова. В Дирекцию театров рукопись и письмо поступили 31 декабря.

Из нового письма Лермонтова устанавливается также, что он еще в октябре 1835 г. представлял рукопись драмы в первой редакции А. М. Гедеонову с целью получить его личное разрешение на постановку «Маскарада» на сцене, о чем он и просил тогда же Гедеонова в устной или письменной форме.

В «Описи письмам и бумагам л.-г. гусарского полка корнета Лермонтова» в деле военного министерства о «непозволительных» стихах на смерть Пушкина 1837 г. значится отобранное у Лермонтова при обыске «письмо известного Раевского к Лермонтову, в котором первый поздравляет его с счастливым успехом написанной пьесы и приглашает его к Кирееву, который предполагал представить Лермонтова г. Гедеонову»[4]. Из этого следует, очевидно, что знакомство Лермонтова с А. М. Гедеоновым произошло лично. Возможно, что тогда же, при первом свидании, они имели беседу по поводу постановки «Маскарада». Под успехом пьесы, повидимому, надо понимать успех ее во время предварительного чтения в узком кругу избранных лиц еще до первого представления «Маскарада» в цензуру. Цензурные затруднения, однако, прервали тогда их переговоры на некоторое время, и только после написания нового акта драмы Лермонтов вновь просил Гедеонова оказать его труду «высокое внимание».

Лермонтов приехал в Тарханы 31 декабря 1835 г. и был встречен там своей бабушкой с исключительной лаской и нежностью. Вот как она описывает эту встречу в письме к своей приятельнице, П. А. Крюковой, 17 января 1836 г. из Тархан: «Поздравляю тебя... с новым годом. Дай боже вам всего лучшего, а я через 26 лет в перьвой раз встретила новый год в радости: Миша приехал ко мне накануне нового году. Что я чувствовала увидя его, я не помню и была как деревянная, но послала за священником служить благодарный молебен. Тут начала плакать и легче стало... Его отпустили не надолго, ваканции не было, но его отпустили на шесть недель и в перьвых числах февраля должен ехать, то уж он не заедит в Ефремов, а прямо поедит отсюда в Питербург»[5].

Во время пребывания в Тарханах мысль о «Маскараде» продолжала волновать поэта. Долго не получая от Раевского никаких известий, он писал ему 16 января: «Я опасаюсь, что моего „Арбенина“ снова не пропустили, и этой мысли подало повод твое молчание»[6]. Опасения Лермонтова, как известно, оправдались. Во вторичном докладе цензора Е. И. Ольдекопа в январе 1836 г. указывалось на то, что «Автор не подумал во время воспользоваться» желанием гр. А. Х. Бенкендорфа об изменении драмы по существу (о примирении супругов Арбениных). «В новом издании,—писал Ольдекоп,—мы находим те же неприличные нападки на костюмированные балы

в доме Энгельгардтов (ст. 16—46), те же дерзости против дам высшего общества (18). Автор очень хотел прибавить другой конец, но не тот, какой был ему назначен. Арбенин отравляет свою жену. Какой то незнакомец присутствует при этой сцене. Мадам Арбенина умирает. Ее смертью кончалась пьеса в первом издании. Теперь автор прибавил еще один акт. Неизвестный и князь находятся у Арбенина. Неизвестный говорит Арбенину, что 7 лет тому назад он обыграл его в карты и что с тех пор он поклялся отомстить. Князь обвиняет Арбенина в отравлении жены и объявляет, что она была невинна. Князь вызывает Арбенина на дуэль, но последний, пораженный новостью, что жена его невинна, сходит с ума». Ольдекоп заключил свой доклад следующей сентенцией: «Драматические ужасы прекратились во Франции, нужно ли их вводить у нас, нужно ли вводить их отраву в семьях. Дамские моды, употребляемые в Париже, переняты у нас: это невинно, но перенимать драматические уродства, от которых отвернулся даже Париж, это более чем ужасно, это не имеет имени»[7]. Согласно этому отзыву, «Маскарад» вторично был запрещен к театральной постановке. После третьей попытки получить разрешение цензуры, в октябре 1836 г., когда драма коренным образом была переделана и получила новое название «Арбенин», в пяти актах, Лермонтов, не получив его и на этот раз, отказался от мысли видеть свою драму на сцене[8].

В 1837 г. в своем показании по делу о «непозволительных» стихах на смерть Пушкина он писал: «драма „Маскарад", в стихах, отданная мною в театр, не могла быть представлена по причине (как мне сказали) слишком резких страстей и характеров и также потому, что в ней добродетель недостаточно награждена»[9].

Мы не знаем, как реагировал Гедеонов на письмо Лермонтова, так как ответ его Лермонтову в письменном виде до нас не дошел. Однако с полным правом можно утверждать, что типичный представитель николаевской эпохи, бюрократ и царедворец А. М. Гедеонов не оказал Лермонтову того «высокого внимания», на которое он рассчитывал. «Дело известное,—писал композитор М. И. Глинка в одном из своих частных писем 1841 г.,—что искусство для Гедеонова не существует»[10].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] «Ежегодник Императорских Театров» 1911, вып. V, 56.

[2] Там же, 57.

[3] Лермонтов, Собр. соч., изд. «Academia», V, 594.

[4] П. Висковатов, М. Ю. Лермонтов, Жизнь и творчество, М., 1891, 15. Александр Дмитриевич Киреев, родственник друга Лермонтова С. А. Раевского (бабка которого была урожденная Киреева), в это время занимал должность управляющего конторой Императорских театров («Месяцеслов и Общий штат Российской империи на 1836 г.», Спб., ч. 1, 83). С Киреевым Лермонтов был близко знаком, что видно из того факта, что хлопоты по изданию своих произведений поэт поручал именно ему. Доказательством этого служит выданная Лермонтовым Кирееву расписка в получении 1.500 рублей за второе издание «Героя нашего времени», а также ряд документов, освещающих историю изданий лермонтовских произведений и хранящихся в Институте литературы Академии наук СССР (см. ниже работу В. Мануйлова «Лермонтов и Краевский»).

[5] См. ниже нашу публикацию.

[6] Лермонтов, Собр. соч., изд. «Academia», V, 387.

[7] «Ежегодник Императорских Театров» 1911, вып. V, 57—58.

[8] Подробнее см. Лермонтов, Собр. соч., изд. «Academia», IV, 516—521 и 551—554.

[9] П. Висковатов, Лермонтов на смерть Пушкина.—«Вестник Европы» 1887, № 1, 341.

[10] «Полное собрание писем Михаила Ивановича Глинки, собрал и издал Ник. Финдейзен», 1904, 130.

II. ПИСЬМО ЛЕРМОНТОВА к А. И. ТУРГЕНЕВУ

Публикация Н. Пахомова

Милостивый Государь
Александр Ивановичь

Посылаю вам ту строфу, о которой вы мне вчера говорили, для известного употребления, если будет такова ваша милость.

...«Его убийца хладнокровно
Навел удар—спасенья нет!
Пустое сердце бьется ровно,
В руке не дрогнул пистолет.
И что за диво?—из далёка
Подобный сотне беглецов,
На ловлю денег и чинов
Заброшен к нам по воле рока,
Смеясь он дерзко презирал
Чужой земли язык и нравы:
Не мог щадить он нашей славы,
Не мог понять в сей миг кровавый
На что̀ он руку поднимал!»

За сим остаюсь на всегда вам преданный и благодарный
Лермонтов

На обороте:

Его Превосходительству Милостивому Государю
Александру Ивановичу Тургеневу

Публикуемое письмо Лермонтова к А. И. Тургеневу поступило в 1939 г. в Государственный литературный музей и в настоящее время хранится в Центральном государственном литературном архиве (Москва). Написано на листе голубой почтовой бумаги, сложенном втрое.

Известно, что широкая популярность Лермонтова началась после создания им стихов на смерть Пушкина. Несомненно, именно с этого времени становится известным имя Лермонтова и А. И. Тургеневу.

В недавнее время М. А. Цявловскому удалось обнаружить в Центральном государственном литературном архиве (среди бумаг И. С. Аржевитинова, родственника А. И. Тургенева) еще одну—пятую по счету—копию с не дошедшего до нас в оригинале письма Вяземского к Денису Давыдову, долгое время считавшегося адресованным А. Я. Булгакову. На копии—помета рукою А. И. Тургенева: «Копия с письма кн. Вяземского к Денису Давыдову».

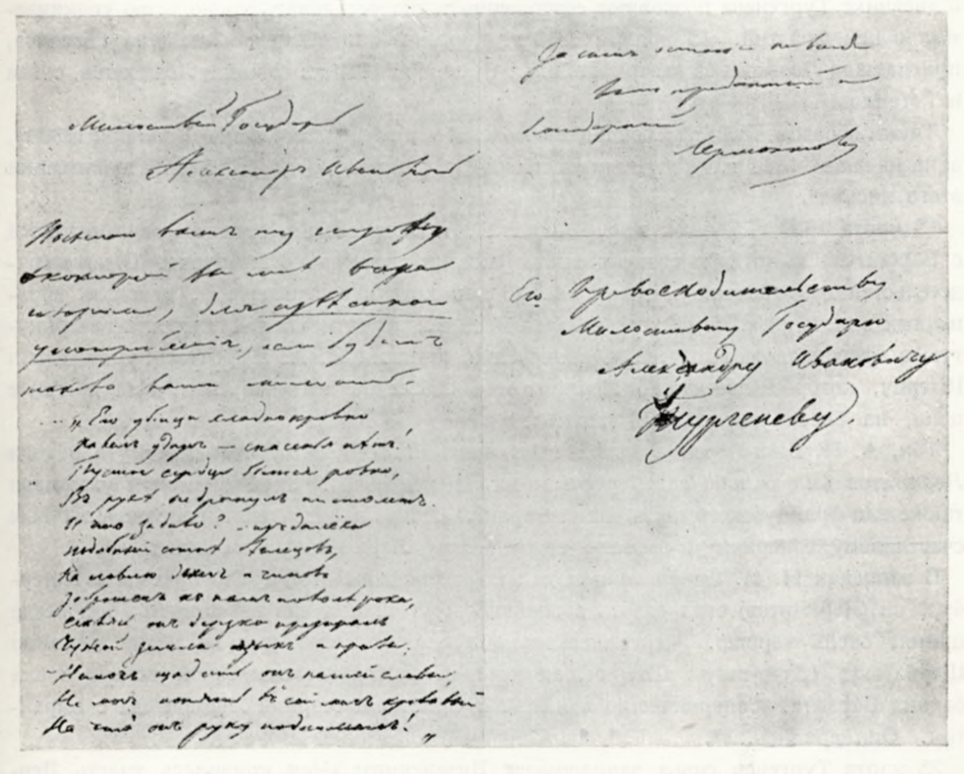
Текст этой копии, в сравнении с доселе известным (впервые письмо было опубликовано П. И. Бартеневым в «Русском Архиве» 1879), содержит некоторые разночтения. В частности, здесь имеется фраза, отсутствующая в других копиях: «Вот стихи какого-то Лермонтова, гусарского офицера». Таким образом, еще 9 февраля 1837 г. (дата письма) Вяземский, стоявший в центре литературной жизни обеих столиц, не только лично не был знаком с Лермонтовым, но и ничего не знал о нем как о поэте[1]. В аналогичном положении находился, очевидно, и А. И. Тургенев.

2 февраля 1837 г. последний отмечает в своем дневнике: «Стихи Лермонтова („Смерть поэта“) прекрасны».

В дневнике И. И. Козлова от 11 февраля 1837 г. читаем: «Нельзя быть добрее и участливее Александра Тургенева: он мне сделал так много одолжений, потом читал мне чудные стихи Лермонтова на смерть Пушкина»[2].

Настоящее письмо не датировано; отсутствует и почтовый штемпель, который позволил бы установить время его написания.

Выражение Лермонтова, в котором он говорит, что посылает строфу своего стихотворения «для известного употребления», было неправильно понято корреспондентом газеты, впервые сообщившим в печати о находке этого письма и сделавшим вывод, что Лермонтов посылал эту строфу Тургеневу вскоре же после смерти Пушкина, т. е. в феврале 1837 г., с целью дальнейшего распространения своих стихов[3].


Милостивый Государь
Александр Иванович
Посылаю вам ту строфу
о которой вы мне вчера
говорили, для известного
употребления, если будет
надобно вам [illegible] —
...И его убийца хладнокровно
Навел удар — спасенья нет!
Пустое сердце бьется ровно,
В руке не дрогнул пистолет.
И что за диво? — издалёка
Подобный сотням беглецов,
На ловлю денег и чинов
Заброшен к нам по воле рока,
Смеясь он дерзко презирал
Чужой земли язык и нравы.
Не мог щадить он нашей славы,
Не мог понять в сей миг кровавый
На что он руку поднимал!

За сим честь имею быть
ваш преданнейший и
покорный
Лермонтов

Его Превосходительству
Милостивому Государю
Александру Ивановичу
Тургеневу.

АВТОГРАФ ПИСЬМА ЛЕРМОНТОВА К А. И. ТУРГЕНЕВУ

Центральный литературный архив, Москва

Однако в этом случае оставалось совершенно непонятным, почему вдруг Лермонтов послал только отдельно выхваченную строфу из своего стихотворения и как раз не заключительную, которая могла отсутствовать в некоторых списках, а среднюю, которая, несомненно, имелась в любом списке среди имевших хождение в публике.

Нижеприводимая выдержка из письма А. И. Тургенева к П. А. Вяземскому от 8 апреля 1840 г. из Москвы позволяет нам правильно истолковать казавшиеся загадочными слова Лермонтова «для известного употребления» и точно датировать письмо.

«Дело вот как было: барон д'Андрэ, помнится, на вечеринке у Гогенлоэ спрашивает меня, правда ли, что Лермонтов в известной строфе своей бранит французов вообще или только одного убийцу Пушкина, что Барант желал бы от меня знать правду. Я отвечал, что не помню, а справлюсь: на другой же день встретил я Лермонтова и на третий день получил от него копию со строфы; через день или два,

кажется на вечеринке или на бале у самого Баранта, я хотел показать эту строфу Андрэ, но он прежде сам подошел ко мне и сказал, что дело уже сделано, что Барант позвал на бал Лермонтова, убедившись, что он не думал поносить французскую нацию. Следовательно, я не вводил Лермонтова к Баранту, не успел даже и оправдать его и был вызван к одной справке, к изъявлению моего мнения самим Барантом через барона д'Андрэ. Вот тебе правда, вся правда, и ничего кроме правды. Прошу тебя и себя и других переуверить, если, паче чаяния, вы думаете иначе»[4].

Письмо это написано из Москвы 8 апреля 1840 г., т. е. спустя значительное время после ссоры Лермонтова с Барантом, имевшей место 16 марта 1840 г. Все записи в дневнике Тургенева позволяют совершенно точно установить хронологию упоминаемых в нем событий. 15 ноября 1839 г. Тургенев записывает: «Заходила Гогенлоэ, приглашала Лермонтова завтра на бал». 16 ноября 1839 г.: «У меня Лермонтов, с ним и Гогенлоэ»[5].

Таким образом, публикуемое письмо может быть точно датировано 18 ноября 1839 г., а не началом 1840 г., как нами ошибочно указано в предварительной публикации этого письма[6].

15 марта 1840 г. Тургенев запрашивал П. А. Вяземского: «Верно Лермонтов дрался с Бар⟨антом⟩ за кн...»[7]. В подлиннике фамилия старательно вымарана. Однако свидетельства современников, дошедшие до нас хотя и в отрывочных, вскользь оброненных замечаниях, позволяют с большой долей вероятности восстановить зачеркнутую в оригинале фамилию. Это, несомненно, княгиня М. А. Щербатова, урожденная Штерич, которой посвящено Лермонтовым известное стихотворение: «На светские цепи, на блеск упоительный бала...».

Так, А. П. Шан-Гирей в своих воспоминаниях сообщает, что «зимой 1839 года Лермонтов был сильно заинтересован кн. Щербатовой». За Щербатовой ухаживал также сын французского посланника Барант. «Явное предпочтение, оказанное на бале счастливому сопернику», вызвало ссору между Лермонтовым и Барантом[8].

В записках Н. М. Смирнова находим подтверждение этому: «По приезде в Петербург он ⟨Лермонтов⟩ стал ездить в большой круг и, получив известность, был везде принят очень хорошо. Через несколько времени он влюбился во вдову княгиню Щербатову, урожденную Штерич, за которою волочился сын французского посла барона Баранта. Соперничество в любви и сплетни поссорили Лермонтова с Барантом. Они дрались...»[9].

25 марта Тургенев снова запрашивает Вяземского: «Чем кончилась участь Лермонтова?»[10]. В письме от 8 апреля 1840 г. он, возвращаясь к этой теме, оправдывается от обвинения в том, что ввел Лермонтова к Барантам.

Э. Герштейн придает большое значение участию в дуэли Лермонтова с Барантом еще одной женщины—Терезы Бахерахт[11]. Нам кажется, однако, что ее роль в дуэльной истории не была центральной. Более вероятно, на наш взгляд, что она сама пыталась в глазах общества выставить себя причиной дуэли, о которой разболтала, и настолько скомпрометировала себя этим, что принуждена была покинуть Петербург. Именно так рисуется дело в свидетельствах современников. А. П. Шан-Гирей, рассказав об увлечении Лермонтова кн. Щербатовой, продолжает: «История эта оставалась довольно долго без последствий. Лермонтов попрежнему продолжал выезжать в свет и ухаживать за своей княгиней; наконец, одна неосторожная барышня Б..., вероятно, без всякого умысла, придала происшествию достаточную гласность в очень высоком месте, вследствие чего... Лермонтов за поединок был предан военному суду с содержанием под арестом»[12]. П. П. Вяземский, сын Петра Андреевича, хорошо знакомый, очевидно, с историей дуэли, позднее раскрывает фамилию, скрытую точками у А. П. Шан-Гирея, вкладывая в сфабрикованные им письма Омэр де Гелль к своей подруге следующие

слова: «Лермонтов был в близких отношениях с кн. Щ(ербатовой), а дуэль вышла из-за сплетни, переданной г-жей Бахарах»[13].

Заметим также, что в цитируемом Э. Герштейн письме секретаря французского посольства барона д'Андрэ к французскому посланнику в Петербурге Баранту, в котором устанавливается первенствующая роль в дуэли некоей «известной дамы», имя этой дамы не называется. Определение этой дамы как «большой кокетки»



А. И. ТУРГЕНЕВ
Рисунок неизвестного художника
Институт литературы, Ленинград

с «некоторой долей ума» не позволяет нам безоговорочно признать в ней Терезу фон Бахерахт—«интеллектуальную женщину с обширными европейскими литературными связями». Напротив, гораздо больше подходит эта характеристика к кн. Щербатовой.

Интересно, наконец, что А. И. Тургенев в своем дневнике 10 мая 1840 г., т. е. непосредственно вслед за записью об именинном обеде у Гоголя, происходившем накануне, на котором у него был разговор с Лермонтовым о Барантах и Бахерахт, заносит: «Был у кн. Щерб(атовой), сквозь слезы смеется. Любит Лермон(това)»[14]. Эта запись Тургенева особенно ценна: экспансивный Тургенев на другой же день после своего разговора с Лермонтовым по поводу его дуэли едет к Щербатовой, повидимому, истинной виновнице дуэли, и своим рассказом о дуэли вызывает у нее слезы.

Остается отметить те незначительные разночтения, которые имеются в тексте публикуемой строфы лермонтовского стихотворения против доселе опубликованных вариантов. Сравнивая содержащуюся в письме редакцию строфы с редакцией стихотворения, напечатанной во II томе Сочинений Лермонтова в издании «Academia», мы замечаем следующие разночтения: вместо «сотням беглецов» в письме стоит «сотне беглецов»; вместо «на ловлю счастья и чинов» стоит «на ловлю денег и чинов»; вместо «земли чужой язык и нравы»—«чужой земли язык и нравы».

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] М. А. Цявловскому, разрешившему нам воспользоваться его разысканиями, выражаем здесь нашу глубокую признательность.

[2] П. Щеголев, Дуэль и смерть Пушкина, Л., 1928, 293; К. Грот, Дневник И. И. Козлова, Спб., 1906, 23.

[3] «Правда» 1938, № 237.

[4] Остафьевский архив, IV, 112—113.

[5] Дневник А. И. Тургенева.—Институт литературы АН СССР.

[6] «Огонек» 1939, № 25-26, 7.

[7] Остафьевский архив, IV, 100.

[8] «Русское Обозрение» 1890, № 8, 147.

[9] «Русский архив» 1882, № 2, 239.

[10] Остафьевский архив, IV, 102.

[11] См. ниже ее работу «Дуэль Лермонтова с Барантом».

[12] «Русское Обозрение» 1890, № 8, 147.

[13] «Русский архив» 1887, № 9, 129—142.

[14] Дневник А. И. Тургенева.—Институт литературы АН СССР.

III. ПИСЬМО ЛЕРМОНТОВА к А. И. ФИЛОСОФОВУ

Публикация А. Михайловой

Cher o⟨n⟩cle, je prends la liberté de vous supplier d'intercéder pour moi dans une affaire que vous seul pouvez arranger, et je suis sûr que vous ne me refuserez pas votre protection. Grand-maman est dangereusement malade, tellement qu'elle n'a pas pu même me l'écrire; le domestique est venu me chercher croyant que j'étais déjà liberé. J'ai demandé au commandant quelques heures seulement pour aller la voir, j'ai écrit au général—mais comme cela dépend du Monseignieur, ils n'ont rien pu faire.

Ayez pitié de Grand-maman, si ce n'est de moi, et obtenez un jour pour moi—car le temps presse...

Je n'ai pas besoin de vous parler de ma reconnaissance et de mon chagrin, car votre coeur me comprendra complètement.

Je suis votre tout dévoué

M. Lermontoff

На обороте:

Его Превосходительству Милостивому Государю
Алексею Илларионовичу Философову.

Перевод:

Дорогой дядя, осмеливаюсь умолять вас ходатайствовать за меня в деле, которое вы один можете устроить, и я уверен, что вы не откажете мне в вашей протекции. Бабушка опасно больна, настолько, что не смогла даже написать мне об этом; слуга пришел за мною, думая, что

я уже освобожден. Я просил у коменданта всего несколько часов, чтобы навестить ее, писал генералу, но так как это зависит от великого князя, они ничего не смогли сделать.

Пожалейте если не меня, то бабушку, и добейтесь одного дня для меня, ибо время не терпит.

Излишне говорить вам о моей признательности и моем горе, так как ваше сердце меня вполне поймет.

Преданный вам

М. Лермонтов

Cher oncle, je prends la liberté de vous supplier
d'intercéder pour moi dans une affaire que vous seul pouvez
arranger, et je suis sûr que vous ne me refuserez votre
protection. Grand-maman est dangereusement malade,
tellement qu'elle n'a pas pu même me l'écrire; le domestique
est venu me chercher croyant que j'étais déjà libéré.
J'ai demandé au commandant quelques heures seulement
pour aller la voir, j'ai écrit au général — mais comme
cela dépend de Monseigneur, ils n'ont rien pu faire.
Ayez pitié de Grand-maman, si ce n'est de moi, et
obtenez un jour pour moi — car le temps presse...
Je n'ai pas besoin de vous parler de ma reconnaissance
et de mon chagrin, car votre cœur me comprendra
complètement
Je suis votre tout dévoué
M Lermontoff

АВТОГРАФ ПИСЬМА ЛЕРМОНТОВА К А. И. ФИЛОСОФОВУ

Центральный исторический архив, Ленинград

Публикуемое письмо Лермонтова к А. И. Философову (о нем см. в настоящем томе нашу публикацию «Лермонтов и его родня по документам архива А. И. Философова») хранится в Центральном государственном историческом архиве (Ленинград). Письмо—на листе почтовой бумаги большого формата. Было запечатано красной сургучной печатью с гербом. Сверху—карандашная помета А. И. Философова, ошибочно датирующая письмо 1838 г.

Обстоятельства написания его устанавливаются без труда. 11 марта 1840 г. за дуэль с Барантом и недонесение о ней начальству Лермонтов был арестован и предан военному суду. Бабушка поэта, Е. А. Арсеньева, перепугалась и лежала тяжело больная.

С 11 по 17 марта Лермонтов содержался в Ордонанс-гаузе, затем был переведен в Арсенальный караул, откуда, после самовольного свидания с Барантом, был вновь

возвращен в Ордонанс-гауз. 5 апреля военный суд приговорил Лермонтова к лишению чинов и прав состояния. Но за него вступился вел. кн. Михаил Павлович (о его заступничестве сохранились свидетельства А. О. Смирновой и А. П. Шан-Гирея, см. П. Висковатов, Лермонтов, М., 1891, 336), и приговор был смягчен.

Дело о поединке Лермонтова с Барантом было закончено 13 апреля резолюцией Николая I на докладе генерал-аудиториата: «Поручика Лермантова перевесть в Тенгинский пехотный полк тем же чином». Однако и после этой резолюции поэт содержался под стражей вплоть до 20 апреля, так как резолюция царя противоречила определению генерал-аудиториата, предлагавшего сначала выдержать Лермонтова три месяца на гауптвахте, а затем уже выписать в один из армейских полков.

Находясь в томительном бездействии и не видя конца своему заключению, терзаясь беспокойством о бабушке, Лермонтов пишет мужу своей родственницы, А. И. Философову, умоляя помочь ему, устроив свидание с бабушкой.

Хотя письмо это не датировано поэтом, его безошибочно можно отнести ко времени между 13 и 19 апреля 1840 г. На это указывает фраза: «Слуга пришел за мною, думая, что я уже освобожден». Этой фразы не могло бы быть, если бы дело Лермонтова еще тянулось производством.

Вероятно, благодаря хлопотам Философова у великого князя освобождение Лермонтова было ускорено. 19 апреля военный министр А. И. Чернышев доложил Михаилу Павловичу, что «имел счастье входить с докладом» к царю, и тот «изволил сказать, что переводом Лермонтова в Тенгинский полк желает ограничить наказание», а в конце апреля или в начале мая поэт снова отправляется на Кавказ.

Я просил у коменданта—имеется в виду комендант Ордонанс-гауза, плац-майор Захарульский.

Писал генералу—вероятно, начальнику штаба гвардейского корпуса, генерал-адъютанту П. Ф. Веймарну.

УТРАЧЕННЫЕ ПИСЬМА ЛЕРМОНТОВА

Обзор В. Мануйлова[1]

Лермонтов был убит на двадцать седьмом году жизни. Люди, близкие поэту, за исключением Шан-Гирея и Ростопчиной, не оставили сколько-нибудь содержательных воспоминаний о нем. Прижизненные документы и свидетельства современников скупы и случайны, сам Лермонтов говорил и писал о себе неохотно, черновые записи обычно уничтожал, беловых рукописей не берег. Тем большее значение приобретают письма поэта[2].

До нас дошло всего только пятьдесят писем Лермонтова[3]. Девять из них обнаружены лишь в течение последних лет. Довольно значительное увеличение фонда лермонтовских писем за счет находок последних лет, естественно, подсказывает три вопроса: как велико число еще не известных нам писем Лермонтова, могут ли они быть обнаружены и где их следует искать?

Можно с уверенностью сказать, что 50 известных нам писем—это меньшая часть всех писем, которые вообще были написаны Лермонтовым. Достаточно вспомнить, что за 27 первых лет жизни Пушкина до нас дошло 230 писем, Белинского—93 и Льва Толстого—111 (за то же время учтено 136 его писем, не дошедших до нас)[4].

Беспокойная, кочевая жизнь Лермонтова не могла не сказаться на его переписке. Постоянные разлуки с родными и друзьями вызывали потребность переписываться. Вместе с тем, его скитальческая жизнь не благоприятствовала усидчивому литературному труду. Лермонтов писал на постоялых дворах, на почтовых станциях, на биваках, в походных палатках. Обычно его письма коротки и поспешны. Он не отделывал их, как Пушкин или Тургенев, не писал по нескольку дней, как Белинский. Письма Лермонтова—моментальное отражение его настроений и состояний. В этих письмах мы почти не найдем пространных политических, философских, литературных или иных идейно-теоретических рассуждений, как это бывало в переписке Пушкина, Белинского, Герцена, Бакуниных. Письма Лермонтова—случайные эмоционально-бытовые отклики. Большой идейный кругозор поэта, его затаенные творческие думы почти не находят отражения в дошедшей до нас переписке. Это не значит, конечно, что таковы были все письма Лермонтова. Можно с уверенностью высказать предположение, что не дошедшие до нас письма Лермонтова к А. А. Краевскому, В. Ф. Одоевскому, Ю. А. Самарину, Е. П. Ростопчиной и к другим литературным друзьям были глубже и содержательнее сохранившихся писем к бабушке или к тетке М. А. Шан-Гирей. Особенно ощутительна утрата писем Лермонтова за 1837 г., когда в беспрерывных странствованиях по Кавказу зарождался замысел «Героя нашего времени», когда поэт сдружился с А. И. Одоевским и близко общался с другими сосланными на Кавказ декабристами. Не меньший

интерес должны были представлять утраченные письма Лермонтова, писанные им из Чечни и с Северного Кавказа в 1840 г. Е. П. Ростопчина в своих воспоминаниях о Лермонтове рассказывает: «Курьеры, отправляемые из Тифлиса, бывают часто атакуемы чеченцами или кабардинцами. Они подвергаются опасности попасть в горные потоки или пропасти, через которые они переправляются на досках или же переходят вброд. Иногда, чтобы спасти самих себя, они бросают доверенные им пакеты. Таким образом пропали две-три тетради Лермонтова»[5]. И не только тетради,—можем мы добавить от себя,—так погибли и многие письма Лермонтова к его родным, к его «северным» друзьям.

Попытаемся перечислить корреспондентов Лермонтова, которым были адресованы несохранившиеся письма; в ряде случаев попробуем учесть следы утраченной переписки и предположительно восстановить содержание погибших или затерявшихся писем.

1. ПИСЬМА к М. А. ШАН-ГИРЕЙ

До нас дошло четыре письма Лермонтова к его тетке, Марии Акимовне Шан-Гирей (Лермонтов, изд. «Academia», V, 361—365, №№ 1—4). Можно с уверенностью сказать, что число писем Лермонтова, адресованных в семью Шан-Гиреев, было значительно больше. С осени 1825 г. Шан-Гиреи приобрели по соседству с Тарханами деревню Апалиху и переехали туда с Кавказа. Сын М. А. Шан-Гирей, Аким Павлович, воспитывался вместе с Лермонтовым, и в последующие годы связи Арсеньевой с домом Шан-Гиреев не прерывались.

Первое дошедшее до нас письмо Лермонтова к Марии Акимовне Шан-Гирей написано вскоре после приезда в Москву осенью 1827 г., когда Лермонтов готовился к поступлению в Университетский благородный пансион. Лермонтов сообщает: «Я еще ни в каких садах не был: но я был в театре...». В этом письме речь уже идет о занятиях: «учу синтаксис... в географии я учу математическую; по небесному глобусу градусы, планеты, ход их, и пр....». О дороге, о приезде в Москву—ни слова. Повидимому, этому письму предшествовало, по крайней мере, еще одно.

Второе дошедшее до нас письмо Лермонтова к М. А. Шан-Гирей написано и отправлено из Москвы в Апалиху 21—25 декабря 1828 г. («экзамен кончился и вакация началась до 8-го января, следственно она будет продолжаться 3 недели. Испытание наше продолжалось от 13-го до 20-го числа...»). Между осенним письмом 1827 г. и письмом конца 1828 г. Лермонтов, конечно, не раз писал в Апалиху. Из письма Марии Акимовны он, повидимому, узнал, что Павел Петрович, часто отсутствовавший, наконец приехал и живет в Апалихе. Вот почему в post-scriptum'е декабрьского письма 1828 г. Лермонтов приписал: «Не зная, что дядинька в Апалихе, я не писал к нему, но прошу извинения и свидетельствую ему мое почтение». Значит, Лермонтов писал тетке или двоюродным «братцам и сестрице». Кроме этого косвенного свидетельства, самый текст письма убеждает нас в том, что этому письму предшествовала достаточно оживленная переписка. Лермонтов пишет о своих литературных замыслах и об учителях, как о хорошо известных Марии Акимовне вещах: «Я продолжал подавать сочинения мои Дубенскому, а Геркулеса и Прометея взял Инспектор, который хочет издавать журнал, Каллиопу (подражая мне!), где будут помещаться сочинения воспитанников». «Геркулес»

и «Прометей»—названия не дошедших до нас литературных опытов юного Лермонтова, а может быть, названия двух его рукописных альманахов или журналов. Обо всем этом Лермонтов, конечно, сообщал Марии Акимовне, и, если бы эти письма нам удалось найти, мы, повидимому, узнали бы кое-что новое о первых его шагах на литературном поприще.



ЛЕРМОНТОВ В СЮРТУКЕ ТЕНГИНСКОГО ПОЛКА
Портрет маслом С. Зарянко
Институт литературы, Ленинград

2. ПИСЬМА к В. А. ВОНЛЯРЛЯРСКОМУ

С Василием Александровичем Вонлярлярским, известным писателем, автором «Большой барыни», Лермонтов учился вместе в юнкерской школе. «Как жаль,—пишет К. Полевой, биограф Вонлярлярского,—что не сохранилась шутливая переписка, которую вели они между собою в это время! Кто видел ее, те почитают забавные письма двух молодых друзей одним из остроумнейших произведений в своем роде, и этому не трудно поверить, зная, что способны были они создать оригинального в литературе»[6].

3. ПИСЬМА к А. А. СТОЛЫПИНУ

Нерегулярно и нечасто Лермонтов писал в 30-е годы не только Марии Акимовне и Павлу Петровичу Шан-Гирей, но и Афанасию Алексеевичу Столыпину. Об этом косвенно свидетельствует упрек Е. А. Арсеньевой в письме к внуку из Тархан от 18 октября 1835 г.: «...ты после меня ни разу не писал к Афанасью Алексеичу, через письма родство и дружба сохраняется, он друг был твоей матери и любит тебя как родного племянника, да к Марьи Акимовни и к Павлу Петровичу хоть бы во моем письме приписал два слова...». Приписки для родственников в письмах к Арсеньевой могли относиться к маю—ноябрю 1835 г., когда Лермонтов жил в Петербурге, а Е. А. Арсеньева—в Тарханах. 31 декабря 1835 г. Лермонтов приехал в Тарханы и пробыл там около двух месяцев.

4. ПИСЬМА к А. М. ВЕРЕЩАГИНОЙ

По дороге в Петербург в августе 1832 г. Лермонтов писал из Твери С. А. Бахметевой: «Растрясло меня и потому к благоверной кузине не пишу—а вам мало» (V, 366, № 6). Вскоре, 28 августа, Лермонтов писал по-французски М. А. Лопухиной, уже из Петербурга: «Что касается вашего брака, милый друг, то вы угадали мой восторг при вести, что он расстроился; я уж писал кузине, что этот господин годен только на то, чтобы держать нос по ветру—это выражение мне самому очень понравилось» (V, 510, № 9).

Кто сватался к М. А. Лопухиной—неизвестно; «кузиной» Лермонтов называет Александру Михайловну Верещагину. Именно так («chère cousine») он обращается к ней в письме от ноября 1832 г. и весной 1835 г. (V, 374 и 375, № 11 и 383, № 16). Да и сама Верещагина в письме к Лермонтову от 13 октября 1832 г. говорит об Арсеньевой: «ma tante» (V, 516). Одно из первых не дошедших до нас писем А. М. Верещагиной, в котором шла речь о женихе М. А. Лопухиной, датируется довольно точно серединой августа 1832 г.

А. П. Шан-Гирей в своих воспоминаниях так характеризует влияние А. М. Верещагиной на Лермонтова: «Miss Alexandrine, т. е. Александра Михайловна Верещагина, кузина его, принимала в нем большое участие, она отлично умела пользоваться немного саркастическим направлением ума своего и иронией, чтоб овладеть этой беспокойною натурой и направлять ее, шутя и смеясь, к прекрасному и благородному; все письма Александры Михайловны к Лермонтову доказывают ее дружбу к нему» («Русское Обозрение» 1890, кн. 8, 731).

К сожалению, переписка Лермонтова с А. М. Верещагиной погибла почти полностью. Письма Лермонтова были сознательно уничтожены после смерти Александры Михайловны ее матерью, потому что «они были крайне саркастичны и задевали многих»[7]. Случайно уцелели два письма Лермонтова к Верещагиной (№№ 11 и 16) и два письма Верещагиной к Лермонтову: одно от 13 октября 1832 г. в отрывке по выписке В. Х. Хохрякова (V, 516), другое, полностью, от 18 августа 1835 г., в передаче А. П. Шан-Гирея («Русское Обозрение» 1890, кн. 8, 731—732)[8].

Из ничтожных остатков переписки Лермонтова с Верещагиной представляется возможным установить, что Лермонтов отправил ей вскоре после своего переезда в Петербург и отъезда П. А. Евреинова в Москву два письма. В ноябре 1832 г. Лермонтов писал Верещагиной по-фран-

цузски: «...я написал два письма после г-на Павла Евреинова; однако же, так как они были адресованы в дом Столыпина в Москве, я уверен, что их поглотила Лета, или что жена одного из слуг обернула моими нежными посланиями свечи» (V, 514, № 11).

Что значит «после Павла Евреинова» («après monsieur Paul Evreïnoff»)? После его отъезда или после того, что были отправлены через него письма? Известно, что через Евреинова Лермонтов писал С. А. Бахметевой (V, 368—369, № 8) и М. А. Лопухиной (V, 370, № 9). Второе письмо до нас не дошло (V, 374, № 10). Мы знаем десять писем Лермонтова к М. А. Лопухиной (№№ 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 24, 28 и 30). Во втором из дошедших до нас писем к М. А. Лопухиной (№ 10) Лермонтов упоминает о нескольких письмах, посланных ей с Павлом Евреиновым но эти письма до нас не дошли, как не дошло и письмо поэта к А. М. Верещагиной, посланное через того же Евреинова.

В письмах, относящихся к осени 1832 г., Лермонтов писал Верещагиной, о московских сплетнях по поводу его ухода из университета и поступления в Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров. Это ясно из письма к Лермонтову от 13 октября, в котором Верещагина просила: «Аннет Столыпина пишет Пашеньке, что вы имели неприятность в университете и что моя тетя ‹т. е. Е. А. Арсеньева› от этого захворала; ради бога напишите мне, что это значит. У нас всё делают из мухи слона, успокойте меня ради бога!» (V, 516). Пашенька, как это установила А. Н. Михайлова по семейной переписке в архиве А. И. Философова,— Прасковья Дмитриевна Столыпина, дочь владельцев Середникова, Д. А. и Е. А. Столыпиных[9].

На вопрос об этих московских сплетнях Лермонтов ответил Верещагиной по-французски в ноябрьском письме 1832 г. (№ 11). В этом письме есть фраза: «Не понимаю, что вы хотите сказать, говоря о взвешивании слов, я не помню, чтобы я написал вам что-либо подобное» (V, 514). Эта фраза относится к письму Лермонтова, которое до нас не дошло. Может быть, это было то самое письмо, о потере которого Лермонтов сожалел в письме к М. А. Лопухиной (по-французски): «Меня очень огорчило, что мое письмо к кузине затерялось, так же как и ваше к бабушке» (V, 519, № 12).

Переписка с А. М. Верещагиной не прекращалась и в годы пребывания Лермонтова в Школе гвардейских подпрапорщиков и после выхода в л.-гв. гусарский полк. Но за это время известно только одно французское письмо поэта, относящееся к весне 1835 г. В этом письме Лермонтов восклицал: «О, дорогая кузина, надо вам признаться: причиной того, что не писал к вам и m-lle Marie, был страх, что вы по письмам моим заметите, что я почти не достоин более вашей дружбы, ибо от вас обеих я не могу скрывать истину; от вас, наперсниц юношеских моих мечтаний, таких чудных, особенно в воспоминании» (V, 528, № 16).

Но до нас дошло письмо Лермонтова к М. А. Лопухиной, датированное 23 декабря ‹1834 г.›. Следовательно, признание Лермонтова в том, что он не писал и М. А. Лопухиной, и Верещагиной, относится только к началу 1835 г. В нашем распоряжении есть документ, подтверждающий, что переписка Лермонтова с Верещагиной в 1833 и 1834 гг. не прерывалась. Это «Опись письмам и бумагам л.-г. гусарского полка корнета Лермонтова», составленная в феврале 1837 г., когда Лермонтов был арестован по делу о стихах на смерть Пушкина. В этой описи значатся письма:

«№ 2. От девицы Верещагиной к Лермонтову,—в нем упоминается о каком-то романе соч⟨инения⟩ сего последнего, но он кажется не состоялся, Лермонтов, повидимому, уничтожил его прежде окончания.

№ 3. От девицы Верещагиной к Лермонтову—она рассказывает о приготовлениях в Москве к приезду государя императора».

Николай I приезжал в Москву в апреле 1834 г. Следовательно, весной 1834 г. переписка Лермонтова с Верещагиной еще не прерывалась.

Какая-то размолвка, произошедшая между Лермонтовым и Верещагиной в первой половине 1835 г., была преодолена настойчивостью Лермонтова. Не получая ответа от Верещагиной, он трижды писал ей летом. Эти три письма Лермонтова к Верещагиной нам неизвестны. Наконец, 18 августа из своей деревни Федорово Верещагина ответила Лермонтову. «Дорогой кузен! Только перечтя в третий раз ваше письмо и уверившись, что я не во сне, взялась я за перо, чтобы вам писать. Это не потому, что мне трудно поверить в вашу способность совершить великий и прекрасный поступок, но написать три раза, не получив, по крайней мере, трех ответов, знаете ли вы, что это чудо великодушия?..» (V, 569).

В конце 1835 г., проездом через Москву в Тарханы, Лермонтов виделся с Верещагиной и Лопухиными. Московские впечатления были невеселы. Встреча с В. А. Лопухиной, которая в мае вышла замуж за Н. Ф. Бахметева, а может быть, и последние отголоски юношеского увлечения Н. Ф. Ивановой расстроили Лермонтова. 16 января 1836 г. он писал из Тархан С. А. Раевскому: «Москва... преподло со мною поступила!» (V, 387, № 17). Верещагина была в курсе всех этих событий; может быть, принимала в них какое-то участие, но с этого времени всякие следы дальнейшей переписки и каких-либо отношений между Лермонтовым и Верещагиной теряются. Может быть, это объясняется тем, что письма погибли, а может быть, их отношения резко изменились и после 1836 г. переписка вообще оборвалась. Как это установила А. Н. Михайлова, А. М. Верещагина как раз в 1836 г. уехала за границу и в июне-июле 1837 г. вышла замуж за барона Гюгеля.

5. ПИСЬМА к Н. Ф. ИВАНОВОЙ

В 1830—1831 гг. Лермонтов пережил напряженное увлечение дочерью известного московского драматурга, Н. Ф. Ивановой. В эти годы Лермонтов посвящал ей стихи, писал письма. Н. С. Маклакова сообщила И. Андроникову о том, что у Наталии Федоровны Ивановой «хранилась шкатулка с письмами М. Ю. Лермонтова» и посвященными ей стихами и «что все это было сожжено из ревности ее мужем Николаем Михайловичем Обресковым... Лермонтов и после замужества Наталии Федоровны продолжал бывать в ее доме. Это и послужило причиной гибели шкатулки»[10].

6. ПИСЬМА к М. А. ЛОПУХИНОЙ

В годы ученья в Москве Лермонтов познакомился с семьей Лопухиных. С Марией Александровной и ее братом Алексеем Александровичем Лермонтов подружился на всю жизнь, а Варвара Александровна Лопухина, вышедшая впоследствии замуж за Н. Ф. Бахметева, вызвала в поэте глубокую, неразделенную любовь.

Известные нам письма Лермонтова к Марии Александровне говорят о том, что он был с ней наиболее откровенен и доверчив и не скрывал

своего чувства к ее сестре. К сожалению, большая часть писем Лермонтова к М. А. Лопухиной не сохранилась.

Переписка эта завязалась тотчас же после переезда Лермонтова из Москвы в Петербург. Лермонтов отправил первые письма М. А. Лопухиной с П. А. Евреиновым, который ехал в Москву еще в августе 1832 г. Письма эти до нас не дошли, но мы знаем о них из вопроса Лермонтова в письме от 2 сентября: «Скажите, милая Miss Mary, передал ли вам мой кузен ⟨двоюродный дядя⟩ Евреинов[11] мои письма, и как он вам показался» (V, 513, № 10).

До сих пор считалось, что не сохранилось ни одного письма М. А. Лопухиной к Лермонтову. Только недавно, в 1940 г., М. Ф. Николева убедительно доказала, что так называемое письмо «старшей Верещагиной» к Лермонтову от 12 октября 1832 г. на самом деле написано Марией Александровной Лопухиной и что никакой сестры у А. М. Верещагиной не было[12]. В этом письме мы находим прямое указание на то, что Лермонтов 3 октября 1832 г., в день своего рождения, писал Марии Александровне. Ответ на не дошедшее до нас письмо Лермонтова М. А. Лопухина начинает следующими словами: «Только что получила ваше письмо от 3-го сего месяца, я не знала, что это день вашего рождения, с которым, мой дорогой, хотя немного поздно, поздравляю вас» (V, 415, «Русское Обозрение» 1890, кн. 8, 734).

Из ответного письма М. А. Лопухиной от 12 октября представляется также возможным установить, что в письме к ней от 3 октября Лермонтов сообщал о своем решении поступить в Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров. Он, повидимому, высказывал опасения, что военная служба помешает ему заниматься литературой, что на



В. А. ВОНЛЯРЛЯРСКИЙ
Рисунок М. Микешина, 1850-е гг.
Литературный музей, Москва

новом поприще он не сможет развить своих способностей. Такое содержание лермонтовского письма восстанавливается по дружеским утешениям М. А. Лопухиной.

В письме от 3 октября Лермонтов, повидимому, высказывал намерение прислать Лопухиной на хранение свои рукописи. Об этом можно заключить из слов М. А. Лопухиной: «Вы хорошо сделаете, прислав, как вы говорите, все написанное вами до сих пор. Вы знаете, что я честно сохраню присланное, и когда-нибудь вы с удовольствием все прочтете» (V, 568). И тут же — любопытное свидетельство об оживленности их переписки, о том, что Мария Александровна пишет часто: «Я не понимаю, почему вы так редко получаете мои письма. Уверяю вас, что я не ленюсь и пишу вам часто и много. Ваша служба не помешает мне писать вам, как обыкновенно, письма мои я буду направлять по старому адресу; скажите, однако, не посылать ли мне их на имя бабушки? Надеюсь, что пребывание в школе не помешает в свою очередь и вам писать мне; если у вас не будет времени делать это каждую неделю, ну что же, тогда раз в две недели. Только пожалуйста не лишайте меня этого утешения» (V, 568. Ср. «Русское Обозрение» 1890, кн. 8, 734).

В своих письмах к Марии Александровне Лермонтов неоднократно спрашивал о ее сестре Варваре Александровне, глубокое чувство к которой росло и крепло с годами. Еще 2 сентября 1832 г. в post scriptum'е Лермонтов осторожно намекал на волнующую его тему: «Мне бы очень хотелось сделать вам небольшой вопрос, но не решаюсь написать. Коли догадаетесь, хорошо, я буду доволен; а нет—значит, если бы я и написал, вы не сумели бы на него ответить. Это такого рода вопрос, какой, быть может, вам и в голову не приходит» (V, 513, № 10).

Очевидно, не получив ответа на осторожный свой вопрос, Лермонтов в не дошедшем до нас письме от 3 октября напомнил о своем вопросе еще раз. Только этим можно объяснить. сообщение Марии Александровны о сестре в письме от 12 октября: «Поверьте, я не утратила способности вас понимать, но что же вам сказать? Она хорошо себя чувствует, выглядит довольно веселой, вообще же ее жизнь так однообразна, что многого о ней не скажешь: сегодня, как вчера. Я полагаю, что вы не огорчитесь, узнав, что она ведет такой образ жизни—ведь это охраняет ее от всякого искушения; что же касается меня, я пожелала бы ей немного рассеяться; как это можно, чтобы молодая особа слонялась из комнаты в комнату, к чему приведет такая жизнь? Только к тому, чтоб стать ничтожным созданием. Ну что? разгадала ли я вас, этого ли удовольствия вы от меня ждали?» (V, 563. Ср. «Русское Обозрение» 1890, кн. 8, 734).

Переписка Лермонтова с М. А. Лопухиной во время пребывания его в Школе гвардейских подпрапорщиков, повидимому, не оборвалась, но до нас за эти два года дошло только одно письмо Лермонтова, датированное 19 июня 1833 г. (№ 13). В этом письме есть отклик на предыдущую переписку: «Вы меня спрашиваете, что значит фраза по поводу свадьбы князя: удавится или женится!—честное слово, не помню, чтоб я написал что-нибудь подобное, потому что я слишком хорошего мнения о князе, и уверен, что он не из тех, которые выбирают невест по реестру». (О «князе Т.» Лермонтов подробнее пишет в следующем, известном нам письме, от 4 августа 1833 г., см. V, 523, № 14).

Здесь, повидимому, речь идет о сватовстве князя Николая Николаевича Трубецкого, который вскоре женился на сестре Лопухиной Елене Але-

ксандровне. Таким образом, незадолго до письма от 19 июня 1833 г. Лермонтов писал М. А. Лопухиной, и в этом, не дошедшем до нас письме, между прочим, шла речь о Трубецком и Е. А. Лопухиной.

Между письмом от 19 июня и 4 августа 1833 г. в переписке с Лопухиной был перерыв, о котором мы узнаем из первых строк французского письма Лермонтова от 4 августа (№ 14): «Я не писал к вам с тех пор, как мы перешли в лагерь, да и не мог решительно, при всем желании. Представьте себе палатку, по 3 аршина в длину и ширину и в $2^1/_2$ аршина вышины; в ней живут трое, и тут же вся поклажа и доспехи, как-то: сабли, карабины, кивера и проч. и проч.» (V, 523).

После письма Лермонтова от 4 августа 1833 г. в его переписке с М. А. Лопухиной произошел более чем годовой перерыв. По всей вероятности, во второй половине 1834 г. Лермонтов не переписывался вовсе. Наконец, в декабре 1834 г. Мария Александровна первая нарушила молчание, и 23 декабря Лермонтов ответил ей горячим и откровенным письмом (V, 524, № 15).

Как раз в эти дни приближалась к развязке история с Сушковой, осложненная приездом в Петербург Алексея Лопухина. И Лермонтов предостерегал Лопухиных, характеризуя Сушкову как опасную и настойчивую кокетку. Ему было важно первому и в своем освещении рассказать о встрече с Алексеем Лопухиным.

В мае 1835 г. Варвара Александровна Лопухина вышла замуж за Н. Ф. Бахметева. В конце того же года, проездом через Москву, Лермонтов встретился с Лопухиными и очень тяжело пережил эту встречу. Все это было настоящим испытанием для дружбы Лермонтова с Марией Александровной. Но дружба не прервалась. До нас не дошли письма Лермонтова к ней за 1835 и 1836 гг., но свидетельством того, что переписка Лермонтова с М. А. Лопухиной не прерывалась и в последующие годы, являются три письма Лермонтова: от 31 мая 1837 г. (№ 24), от 15 февраля 1838 г. (№ 28) и письмо 1838—1839 гг. (№ 30). В письме 1838 г. Лермонтов сообщает два своих почтовых адреса: петербургский и новгородский, а о переписке с Марией Александровной говорит как о чем-то постоянном: «С вашей стороны вовсе не любезно, что вы всегда ожидаете моего письма, чтобы писать мне». И дальше: «Прошу вас, милая Marie, напишите мне немножко, пожертвуйте собой, пишите мне всегда, не будьте церемонны: вы должны быть выше этого. Ведь, если иногда я и медлю ответом, это, право, значит, что мне нечего сказать, или же у меня слишком много дела—обе причины уважительные».

В том же тоне—письмо Лермонтова к М. А. Лопухиной, относящееся к 1838—1839 гг. (№ 30).

Большая часть писем Лермонтова к М. А. Лопухиной, написанных после 1835 г., до нас не дошла. Повидимому, там было много злого и горького по адресу Варвары Александровны и Бахметева. Как утверждает П. А. Висковатов, Мария Александровна сама «уничтожила все, где в письмах к ней Лермонтов говорил о сестре ее Вареньке или муже ее. Даже в дошедших до нас немногих листах, касающихся Вареньки и любви к ней Лермонтова, строки вырваны».

7. ПИСЬМА к В. А. ЛОПУХИНОЙ

Письма, написанные Лермонтовым к В. А. Лопухиной до выхода ее замуж за Н. Ф. Бахметева, были уничтожены ревнивым мужем. Об этом писал еще П. А. Висковатов: «Недалекому Бахметеву все казалось, что

все, решительно все, читавшие „Героя нашего времени“, узнавали его и жену его. К довершению сходства у Веры в романе Лермонтова характерная примета: родинка на щеке—у Вареньки была характерная родинка над бровью... Бахметев... решительно запретил Вареньке иметь с поэтом какие-либо отношения. Он заставил ее уничтожить письма поэта и всё, что тот когда-либо ей дарил и посвящал»[13].

Только некоторые рукописи и рисунки Лермонтова были тогда спасены Варварой Александровной, которая передала их своей приятельнице А. М. Верещагиной.

8. ПИСЬМА к А. А. ЛОПУХИНУ

Первое дошедшее до нас письмо Лермонтова к А. А. Лопухину написано в феврале или марте 1839 г. из Петербурга (№ 31). Нет никаких сомнений, что Лермонтов переписывался с Лопухиным все предыдущие годы со времени переезда в Петербург в 1832 г. Об этой переписке свидетельствует «Опись письмам и бумагам л.-г. гусарского полка корнета Лермонтова», составленная в феврале 1837 г. В этой описи под литерой «С» значатся:

«Письма, писанные Лермонтову некоим Лопухиным. Главные черты: Лопухин студент и находится с Лермонтовым в дружеских отношениях. Из них более других примечательны:

№ 1. В нем Лопухин говорит, что основываясь на живом характере Лермонтова, он не очень огорчен переходом его в военную службу;—на счет же стихотворного таланта говорит Лопухин—„тебе нечего беспокоиться, потому что кто что любит на то всегда найдет время“, и в доказательство приводит ‹Дениса› Давыдова.

№ 2. Лопухин извещает Лермонтова, что его бранят в Москве за переход в военную службу»[14].

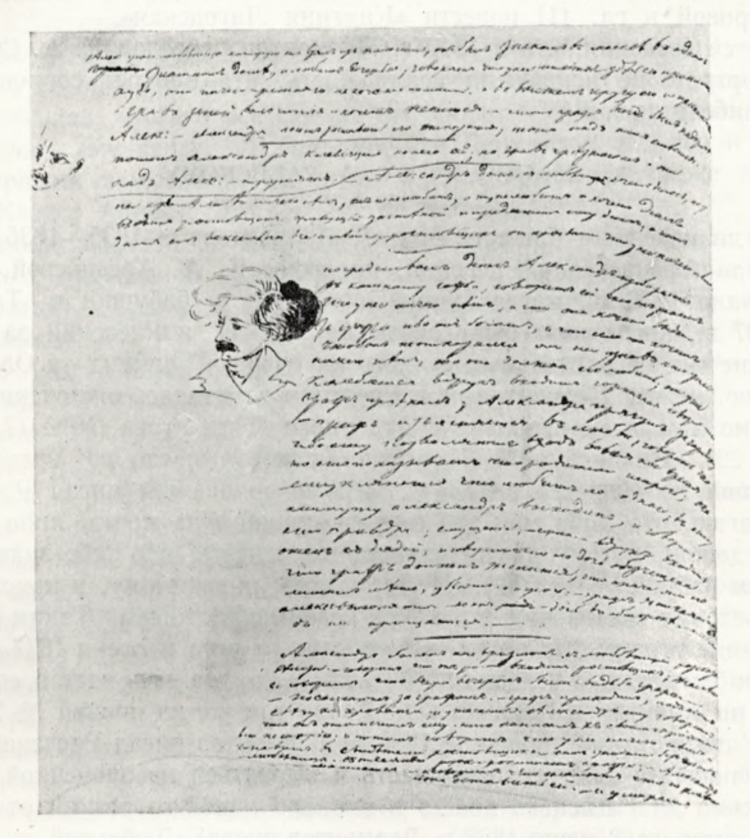
Из этой описи можно установить, что в одном из первых недошедших писем к Лопухину, осенью 1832 г., Лермонтов высказывал опасение, что военная служба помешает его творчеству.

Дошедшее до нас письмо Лермонтова к Лопухину от февраля или марта 1839 г., написанное по поводу рождения у Лопухиных сына, начинается словами: «Милый Алексис. Я был болен и оттого долго тебе не отвечал и не поздравлял тебя, но верь мне, что я искренно радуюсь твоему счастию и поздравляю тебя и милую твою жену» (V, 400, № 31). В предшествующем письме, которое до нас не дошло, Лермонтов обещал написать стихи, посвященные новорожденному. Это видно из следующих слов вышеупомянутого письма: «Кстати о стихах: я исполнил обещание и написал их твоему наследнику, они самые нравоучительные». Затем следуют стихи «Ребенка милого рожденье».

Лето 1840 г. Лермонтов провел в Чечне, участвуя в экспедициях. Во время похода он не раз писал Лопухину. Об этом можно заключить из письма, написанного 12 сентября 1840 г. в Пятигорске: «Я уверен, что ты получил письма мои, которые я тебе писал из действующего отряда в Чечне, но уверен также, что ты мне не отвечал, ибо я ничего о тебе не слышу письменно. Пожалуйста, не ленись: ты не можешь вообразить, как тяжела мысль, что друзья нас забывают. С тех пор, как я на Кавказе, я не получал ни от кого писем, даже из дому не имею известий. Может быть, они пропадают, потому что я не был нигде на месте, а шатался все время по горам с отрядом» (V, 406, № 40). Надо думать, что

в этих условиях пропадали не только письма к Лермонтову, но что и целый ряд писем поэта, отправленных с Кавказа, не дошел по своему назначению.

Насколько почтовое сообщение было нерегулярно, видно из письма Лермонтова к Лопухину, написанного в ноябре 1840 г. в крепости Грозной: «Писем я ни от тебя, ни от кого другого уж месяца три не получал. Бог знает, что с вами сделалось; забыли, что ли? или пропадают? Я махнул рукой. Мне тебе нечего много писать: жизнь наша здесь вне войны однообразна; а описывать экспедиции не велят. Ты видишь, как я покорен



АВТОГРАФ ЧЕРНОВЫХ НАБРОСКОВ ЛЕРМОНТОВА ИЗ ТЕТРАДИ АРНОЛЬДИ С ЗАРИСОВКОЙ А. А. СТОЛЫПИНА-МОНГО НА ПОЛЯХ

Исторический музей, Москва

законам» (V, 407, № 41). Следует, впрочем, отметить, что Лермонтов не совсем строго подчинялся требованию умалчивать в письмах об экспедициях. В письме от 12 сентября 1840 г. он, как известно, описал вкратце бой при Валерике и даже указал, какие силы принимали участие в бою и как были велики потери.

Весной 1841 г., проездом из Петербурга на юг, Лермонтов, вероятно, виделся с Лопухиным в Москве. Это была их последняя встреча. Писал ли Лермонтов Лопухину с дороги и из Пятигорска—неизвестно.

9. ПИСЬМО к Е. А. СУШКОВОЙ

Отношения между Лермонтовым и Сушковой сложились так, что постоянной переписки между ними не было. Но известно, что в начале 1835 г. Лермонтов послал на имя Е. А. Сушковой анонимное письмо на

четырех страницах, которое явилось поводом для окончательного разрыва между ними. Содержание этого письма и обстоятельства его пересылки несколько различно изложены в письме Лермонтова к А. М. Верещагиной (№ 16), «Записках Е. Сушковой» и «Замечаниях на записки» Е. А. Ладыженской[15]. Судя по замечаниям Ладыженской, анонимное письмо Лермонтова было получено по городской почте в крещенский сочельник 1835 г., т. е. вечером 5 января. Подлинный текст этого письма до нас не дошел. Несомненным его отголоском является письмо Печорина к Негуровой в гл. III повести «Княгиня Лиговская».

Имеются сведения, что в 1840 г. Лермонтов переслал Е. А. Сушковой свой портрет; не исключена возможность, что портрет сопровождался каким-либо письмом[16].

10. ПИСЬМА к С. А. РАЕВСКОМУ

Едва ли не самым близким другом Лермонтова в 1835—1836 гг. был Святослав Афанасьевич Раевский, крестник Е. А. Арсеньевой.

В начале 1836 г., когда Лермонтов гостил у бабушки в Тарханах, и в 1837 г., когда поэт был сослан на Кавказ, а Раевский за распространение «непозволительных стихов» на смерть Пушкина—в Олонецкую губернию, между Лермонтовым и Раевским завязалась оживленная переписка, но нам известны лишь шесть писем Лермонтова (№№ 17, 21, 22, 23, 26, 29). Из письма № 26 можно установить, что во время своих странствий по Кавказу в 1837 г. Лермонтов дважды писал Раевскому: «Я полагаю, что либо мои два письма пропали на почте, либо твои ко мне не дошли, потому что с тех пор, как я здесь, я о тебе знаю только из писем бабушки» (V, 392). И Лермонтов, повидимому, в какой-то степени повторил содержание этих двух недошедших писем. Таким образом, содержание утраченных писем к Раевскому от лета и осени 1837 г. может быть приблизительно угадано по письму № 26, где речь идет о его странствиях по Кавказу и Закавказью. Точно так же из письма № 29 выясняется, что в первой половине 1838 г. Лермонтов писал Раевскому о его деле, о попытке смягчить его участь и вырваться из олонецкой ссылки. Это письмо до Раевского дошло и вызвало какой-то резкий отклик, по поводу которого 8 июня 1838 г. Лермонтов писал: «Любезный друг Святослав, твое последнее письмо огорчило меня: ты сам знаешь почему; но я тебя от души прощаю, зная твои расстроенные нервы. Как мог ты думать, чтоб я шутил твоим спокойствием или говорил такие вещи, чтобы отвязаться. Главное то, что я совсем этого не говорил или пусть говорил, да не про то. Я сказал, что отзыв *непокорен к начальству*[17] повредит тебе тогда, когда ты еще здесь сидел под арестом, и что без этого ты, может быть, остался бы здесь» (V, 397, № 29).

В конце 1838 г. Раевский возвратился в Петербург. Его трогательная встреча с Лермонтовым описана со слов сестры Раевского П. А. Висковатовым. Так в конце 1838 г. переписка Лермонтова с Раевским прекратилась. Никаких данных о ее возобновлении в 1840 г., когда Лермонтов уехал снова на Кавказ, в нашем распоряжении нет.

Имеются сведения, что у дочери Раевского, Н. С. Романовской, хранился ряд писем поэта к ее отцу, «но среди этих писем были такие записки, которые невозможно было напечатать. Между прочим в одной из этих записок поэт отчаянно разругал Дубельта»[18].

11. ПИСЬМА к Е. А. АРСЕНЬЕВОЙ

До весны 1835 г. Лермонтов не разлучался с воспитавшей его бабушкой Е. А. Арсеньевой. А. П. Шан-Гирей в своих воспоминаниях пишет: «По производстве его в офицеры, бабушка сказала, что Мише нужны деньги, и поехала в Тарханы (это была их первая разлука)»[19]. Таким образом, переписка между Лермонтовым и Арсеньевой завязалась только с весны 1835 г. и продолжалась до конца года, когда Лермонтов приехал гостить в Тарханы.

Из письма Арсеньевой к внуку от 18 октября 1835 г. (V, 419—421) мы знаем, что 12 октября она получила от него письмо. В этом письме Лермонтов сообщал, что его все еще не отпускают к ней в деревню, и просил прислать ему денег. Любопытно, что Лермонтов делился и своими литературными замыслами: он писал о «Маскараде», а также посылал поэму «Хаджи Абрек». Это письмо не найдено.

В середине марта 1836 г. Лермонтов вернулся в Петербург, и переписка его с Арсеньевой возобновилась. С первым же письмом (до нас не дошедшим) Лермонтов пересылал Елизавете Алексеевне письмо Григория Васильевича Арсеньева и спрашивал у бабушки совета, что ему отвечать. Это устанавливается из следующего, известного нам письма Лермонтова (№ 18), в котором он писал: «Вы, я думаю, получили письмо мое, с которым я посылаю письмо Григория Васильевича—пожалуйста объясните мне, что мне лучше ему писать— —» (V, 388).

Речь шла о разделе с тетками Лермонтовыми оставшегося после отца именьица Кропотова (об этом см. ниже).

В письме № 19 Лермонтов упоминает неизвестное нам свое «письмо от 25-го апреля». Возможно, что это письмо не дошло и до Арсеньевой. Оно было адресовано в Тарханы, а Елизавета Алексеевна уже 20 апреля предполагала выехать в Москву (см. письмо № 19). В начале лета 1836 г. Е. А. Арсеньева приехала в Петербург, и переписка ее с внуком на целый год прекратилась[20].

Во время первой ссылки на Кавказ, в 1837 г., Лермонтов писал Арсеньевой регулярно с каждой почтой, т. е. раз в неделю. Таким образом, с мая по конец года им было написано, по всей вероятности, около тридцати писем. Однако из этого большого числа писем до нас дошло только одно, от 25 июля (№ 25). Первые строки этого письма как раз свидетельствуют о том, что Лермонтов писал с каждой почтой: «Милая бабушка, пишу к вам по тяжелой почте, потому что третьего дня по экстрапочте не успел, ибо ездил на железные воды и, виноват, совсем забыл, что там письма не принимают; боюсь, чтобы вы не стали беспокоиться, что одну почту нет письма» (V, 391—392).

Не дошло до нас ни одного письма Лермонтова из Новгорода, где поэт пробыл с конца февраля по начало апреля 1838 г. Правда, за эти полтора месяца Лермонтов дважды на 8 дней ездил в отпуск в Петербург[21], но невероятно, чтобы в остальное время он ни разу не писал бабушке.

После дуэли с Барантом, высланный на Кавказ, Лермонтов, конечно, не раз писал Арсеньевой, но ни одного письма к Арсеньевой за 1840 г. до нас не дошло[22], а три письма за 1841 год (№№ 44, 45 и 39)—только случайные остатки утраченной переписки.

После смерти Е. А. Арсеньевой (1845) все ее наследство разделила многочисленная родня. Рукописи и вещи Лермонтова разошлись по рукам.

Многое, конечно, погибло, и все же можно с уверенностью сказать, что из нескольких десятков утраченных писем Лермонтова к Арсеньевой некоторые утрачены не навсегда. Именно переписка Лермонтова с Е. А. Арсеньевой может быть дополнена очень значительными находками неизвестных нам писем.

12. ПИСЬМА к Г. В. АРСЕНЬЕВУ

Переписка Лермонтова с Е. А. Арсеньевой (письма №№ 18 и 19) позволяет установить, что весной 1836 г. Лермонтов переписывался с Григорием Васильевичем Арсеньевым, братом покойного деда Михаила Васильевича. Еще в январе 1836 г. Лермонтов дал Г. В. Арсеньеву, доверенность на раздел с тетками Александрой, Натальей и Еленой Петровной Лермонтовыми оставшегося после отца именьица Кропотова (Любашевки) в Ефремовском уезде Тульской губернии[23]. Хлопоты по разделу тянулись до июля 1837 г. Следовательно, переписка Лермонтова с Г. В. Арсеньевым по этому вопросу могла продолжаться в течение всего этого года (с весны 1836 г. до лета 1837 г.).

13. ПИСЬМО к А. В. БРАНИЦКОМУ 2-му

Во время ареста на Арсенальной гауптвахте после дуэли с Барантом Лермонтов послал через своего крепостного камердинера Андрея Ивановича Соколова записку к графу Александру Владиславлевичу Браницкому 2-му. 30 марта 1840 г. Браницкий показал комиссии военного суда: «От подсудимого поручика л.-г. гусарского полка Лермонтова получил я 22 числа сего месяца письмо, в котором просил меня сказать барону Ернесту де Баранту, чтобы он прибыл к нему того дня вечером в 8 часов на Арсенальную обвахту, но зачем именно я не знаю, письмо это принес ко мне человек Лермонтова и я оное доставил лично господину Баранту и когда он прочел то письмо тогда оное разорвал и совершенно уничтожил»[24].

Пересылка этого письма и, главное, свидание под арестом с Барантом значительно ухудшили положение Лермонтова. В сентенции генерал-аудиториата по делу Лермонтова об этом свидании сказано так: «Во время содержания под арестом, узнав что де Барант распускает слухи о несправедливости того что он ‹Лермонтов› выстрелил при дуэли в сторону, ‹Лермонтов› пригласил его ‹Баранта› к себе на арсенальную гоубтвахту, на которой содержался и, вышедши к нему вечером в коридор, тайно от караульного офицера, объяснялся о сем с Барантом и снова предлагал ему дуэль, по освобождении из под ареста»[25].

14. ПИСЬМА к Н. В. МАЙЕРУ

В 1837 г. в Пятигорске, а затем в Ставрополе Лермонтов был очень дружен с доктором Н. В. Майером. После возвращения в Петербург Лермонтов не раз ему писал. Когда роман Лермонтова «Герой нашего времени» вышел отдельным изданием, Майер прочел «Княжну Мери», узнал себя в образе доктора Вернера и очень обиделся на Лермонтова. 7 февраля 1846 г. Н. В. Майер умер в Керчи. Его бумаги, среди которых были и письма Лермонтова, перешли к вдове его, Софье Андреевне Майер. Во время Крымской войны С. А. Майер переезжала вместе с керченским Кушниковским институтом для девиц, где она была начальницей, в Таганрог. Во время этого переезда бумаги Майера, в том числе письма Лермонтова к нему, пропали[26].

П. И. ПЕТРОВ
Портрет маслом неизвестного художника
Областной музей, Иваново



15. ПИСЬМА к К. Х. МАМАЦЕВУ

В. К. Мамацев, сын кавказского сослуживца Лермонтова К. Х. Мамацева, автора частично изданных записок о Лермонтове[27], сообщил мне, что в начале XX в. в Тифлисе сгорели письма Лермонтова к его отцу. Ни числа их, ни содержания В. К. Мамацев не знал.

16. ПИСЬМА к А. А. КРАЕВСКОМУ

Близость Лермонтова к издателю «Отечественных Записок» А. А. Краевскому с самого начала основания этого журнала подсказывает предположение, что в 1840 г. Лермонтов писал с Кавказа к Краевскому. Н. О. Лернер утверждал, что ему даже было известно местонахождение этих писем Лермонтова. Среди большей части бумаг Краевского, хранящихся в Государственной публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина, в Ленинграде, и описанных И. А. Бычковым[28], имеется только одна записка Лермонтова (№ 43). Среди бумаг Краевского, хранящихся в Институте литературы Академии наук СССР(Пушкинский Дом), нет ни одного письма Лермонтова к Краевскому.

17. ПИСЬМО к М. П. РОЗЕНГЕЙМУ

В конце 1840 г. двадцатилетний поэт М. П. Розенгейм послал из Варшавы Лермонтову восторженное письмо по поводу «Героя нашего времени». В коротком ответе на это письмо, как сообщает биограф М. П. Розенгейма, Лермонтов, подсмеиваясь над увлечением Розенгейма, с горькой иронией выражал свое разочарование окружающей жизнью. В ответ на это письмо М. П. Розенгейм написал стихотворное послание, которое начинается словами:

Мне грустно, не смешно... В пылу негодованья
Ты оскорбил небес прекрасный дар!
Нет, не напрасно, друг, высокого призванья
В твоей душе горит небесный жар!

и дальше:

Понятно мне твое душевное томленье,
Твоя глубокая, сердечная тоска;
Но если ты падешь средь общего паденья,
Чья братий поддержать протянется рука?

Это стихотворение передано было Лермонтову товарищем его по лейб-гусарскому полку, родственником Розенгейма, З. К. Зотовым, в начале 1841 г., когда Лермонтов в последний раз приехал в Петербург. «Прочитав послание, Лермонтов сказал Зотову: „Передай от меня юноше спасибо, поклон и совет, пусть читает чаще мое «Не верь себе...»“. Совет был излишним для Розенгейма по отношению лично к нему; в себя, в собственный поэтический талант он никогда не верил, но он глубоко верил в гений Лермонтова; это он и выразил во втором послании к нему, ответном на совет его. Это второе послание было отправлено М. П. Розенгеймом из Варшавы страховым письмом в Пятигорск, в июне или июле того же 1841 г., и возвратилось к автору за смертью поэта»[29].

18. ПИСЬМА к СЕМЬЕ ПЕТРОВЫХ

Известно, что у своего родственника, генерала Павла Ивановича Петрова, Лермонтов останавливался в Ставрополе во время своего пребывания на Кавказе в 1837 г. До нас дошло единственное письмо Лермонтова к Петрову, помеченное 1 февраля 1838 г., в котором Лермонтов пишет: «Пожалуйста, любезный дядюшка, скажите милым кузинам, что я целую у них ручки и прошу меня не забывать» (№ 27).

В записной книжке В. Ф. Одоевского, подаренной Лермонтову в 1841 г., перед его последним отъездом на Кавказ, на листе 12 имеется помета поэта: «Семен Осипович Жигимонд». Это имя, отчество, фамилия мужа старшей дочери Петрова, Екатерины Павловны, вышедшей в это время замуж.

Надо полагать, что переписка Лермонтова с Петровым не ограничивалась одним, дошедшим до нас, письмом. О том, что с семьей Петровых Лермонтов поддерживал дальнейшую связь и переписывался, свидетельствует хранящееся в Пушкинском Доме и опубликованное в 1947 г. письмо внука Анны Акимовны П. С. Жигмонта от 15 октября 1889 г. к П. А. Висковатову[30].

19. ПИСЬМА к МАРТЫНОВЫМ

Знакомство Лермонтова с семьей Мартыновых относится еще к 1830—1831 гг., когда Лермонтов жил в Москве. С Николаем Соломоновичем Лермонтов учился в Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров. Проездом на Кавказ весной 1837 г. в Москве Лермонтов часто бывал у Мартыновых. Предположение о переписке между Лермонтовым и Мартыновыми напрашивается само собой. Но есть и прямое указание на то, что Лермонтов писал кому-то из членов семьи Мартыновых весной 1841 г. Уже после смерти поэта, 2 августа 1841 г., А. А. Кикин сообщал своей дочери, М. А. Бабиной: «Лермонтов в последнем письме к Мартынову писал сюда, что он кидал вверх гривенник, загадывал куда ехать. Он упал решетом. Сие означало в Пятигорск и от того там погиб»[31].

Перечисленными адресатами не исчерпывается, конечно, возможный круг лиц, с которыми Лермонтов переписывался и письма к которым утрачены. По всей вероятности, Лермонтов писал А. П. Шан-Гирею,

А. О. Смирновой-Россет, М. А. Щербатовой, Е. П. Ростопчиной, Ю. Ф. Самарину, В. Ф. Одоевскому, В. А. Соллогубу и др. Обнаруженное А. Н. Михайловой письмо Лермонтова к С. Н. Карамзиной (№ 46) свидетельствует о том, что Лермонтов переписывался и с Карамзиными.

В Государственной публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина, в Ленинграде, хранится тетрадь, озаглавленная: «Разные сочинения принадлежат М. Л. 1827 года 6-го ноября». Это самая ранняя тетрадь Лермонтова. На голубом бархатном переплете серебром вышита монограмма «ML», а на задней стороне «1826». В тетрадь вписаны «Бахчисарайский фонтан» Пушкина и «Шильонский узник» в переводе Жуковского. Перед заглавием «Разные стихотворения» в тетрадь вклеено несколько листиков чуть меньшего формата, на которых не рукой Лермонтова записаны французские стихи и несколько отрывков из французских писем. Похоже, что это копии с утраченных ныне писем Лермонтова. Трудно сказать, кем сделаны эти копии, но, судя по бумаге, чернилам и почерку, они записаны или еще при жизни поэта или вскоре после его смерти. Эти записи не совсем точно были опубликованы Д. И. Абрамовичем в пятом томе Академического издания сочинений Лермонтова в 1913 г. (33—34). Воспроизводим их по возможности более точно[32].

Je vous excuse facilement de ne m'avoir point écrit, car vous avez, j'espère, quelque chose de mieux à faire, quant à moi, vous devez me pardonner de solliciter si souvent votre attention, parce que je n'ai en ce moment rien qui vienne se placer entre vous et mes lettres.

Je ne suis pas tout à fait seul maintenant, j'ai avec moi une vieille connaissance, un camarade, mais si a n c i e n, que nous n'avons rien de n o u v e a u à nous dire sur aucun sujet, et que nous bâillons au nez l'un de l'autre dans une sorte de q u i è t e i n q u i é t u d e. Je n'entends parler ni de N., ni du capitaine N. avec leur i n q u a r t o. Dieu ait pitié de la pauvre humanité! Nous allons fondre sur elle comme Cerbère, avec nos trois livres. Quant à m o i, qui vais paraître accompagné de m o i-m ê m e, je me contente d'être comparé à Janus. Je ne suis pas du tout satisfait de N. qui s'est promi‹t›s...

Je suis arrivé en ville hier soir, et je serai très aise de vous voir, quand cela vous sera agréable.

Croyez moi très sincèrement. Tout à vous...

Перевод:

Охотно извиняю вас, что вы мне вовсе не писали, так как у вас, надеюсь, есть дела поважнее, что же касается меня, вы должны мне простить, что я так часто требую вашего внимания, потому что в настоящий момент у меня нет ничего, что становилось бы между вами и моими письмами.

Я не совсем один сейчас, со мной один старый знакомый, приятель, но такой с т а р и н н ы й, что нам нечего сказать друг другу н о в о г о, и мы зеваем друг другу в лицо в своего рода с п о к о й н о м б е с-п о к о й с т в е. Я не слышу разговоров ни о Н., ни о капитане Н. с их i n q u a r t o. Да сжалится бог над бедным человечеством! Мы, как Цербер, обрушимся на него с нашими тремя книгами. Что касается м е н я, который появится в сопровождении м е н я с а м о г о, я довольствуюсь быть уподобляемым Янусу. Я совсем недоволен Н., который обещал...

Я приехал в город вчера вечером и был бы очень рад вас видеть, если это будет вам приятно.

Верьте моей полной искренности. Весь ваш...

Трудно сказать, кому адресовано это письмо. Повидимому, оно написано незадолго до дуэли с Барантом, когда Лермонтов жил в Царском Селе и постоянно приезжал в Петербург («в город»). Слова о «появлении меня в сопровождении меня самого» и о двуликом Янусе, по всей вероятности, относятся к «Герою нашего времени», который в это время подготовлялся к изданию. Если эта догадка правильна и письмо датируется началом 1840 г., представляется возможным объяснить и слова об in-quarto.

В 1840 г. в России входили в моду издания повестей-альбомов in-quarto, богато иллюстрированных политипажами. Лермонтов знал о сборнике «Наши, списанные с натуры русскими», который был задуман еще в 1840 г., но по цензурным причинам вышел в свет только в 1841 г.[33]. В том же 1840 г. в «Отечественных Записках» (т. XII) были напечатаны первые семь глав повести В. А. Соллогуба «Тарантас». Лермонтов от самого Соллогуба, конечно, слышал, что подготовляется отдельное издание этой книги с рисунками его знакомца, Г. Г. Гагарина[34]. Это издание по целому ряду причин было осуществлено пятью годами позднее, в 1845 г. По всей вероятности, в своем письме Лермонтов имел в виду именно эти две книги, изданные впоследствии in-quarto.

Гораздо труднее комментировать следующий отрывок:

Hier justement ayant acheté quatre chevaux russes que je viens d'envoyer à la campagne, dans ce moment je n'ai plus besoin des chevaux—et je suis faché de ne pas pouvoir faire usage des vôtres.

Je vous prie M-r d'agréer l'assurance de mon estime le plus parfait avec lequel je suis...

Перевод:

Как раз вчера я купил четырех лошадей русской породы, которых только-что отправил в деревню; сейчас мне лошади больше не нужны, и я очень сожалею, что не могу воспользоваться вашими.

Прошу вас, милостивый государь, принять уверение в полном уважении...

Возможно, что письмо это было написано весной 1840 или 1841 г., перед отъездом Лермонтова на Кавказ, когда в Петербурге лошади ему не были нужны и когда предполагалось, что Е. А. Арсеньева уедет опять в Тарханы.

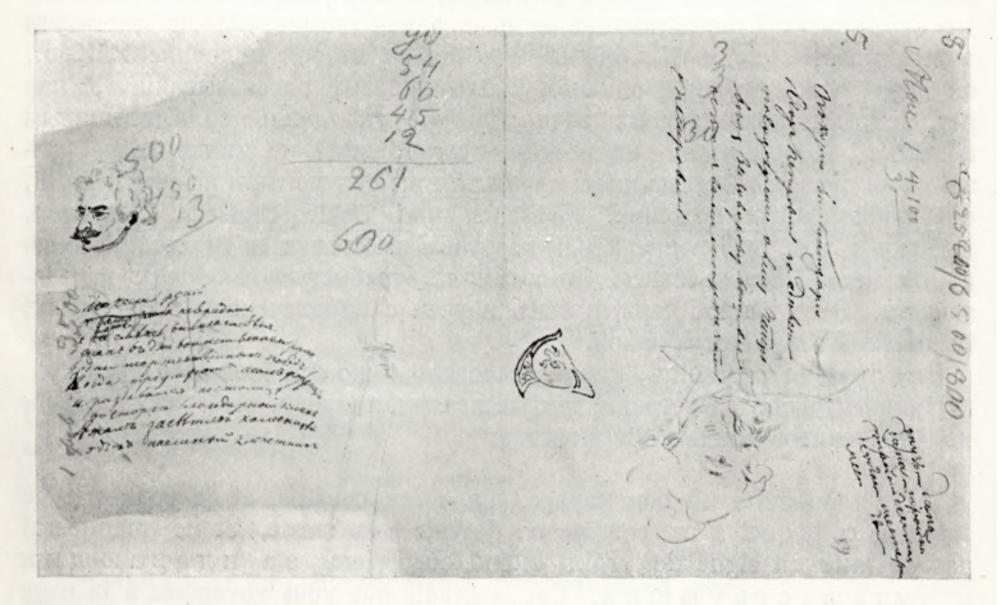
Совершенно загадочен и очень интересен третий отрывок:

«Monsieur,—me dit il assez haut,—vous n'avez point voulu parler sur cette affaire quand on vous en priait: ainsi, à présent, vous fairiez mieux de vous taire». Je lui répliquai que ce ne serait jamais lui qui pourrait m'imposer silence. Après le dîner je lui dis: «Vous m'avez tenu un propos offensant, parce que votre emportement vous a ôté toute réflexion. Vous avez dix ans de plus que moi. Votre réputation est faite et trop faite par vingt combats; la mienne ne fait que s'établir. Vous sentez qu'il me faut une satisfaction;—et il en est de deux genres: vous pouvez tout finir, si

vous le voulez, en disant devant nos convives, qui sont tous vos amis, que vous vous réprochez votre vivacité, n'ayant eu aucune intention de m'offenser; si je n'obtiens pas cette satisfaction, vous savez qu'il m'en faudra une autre».—Je n'en ai point à vous donner. «Eh bien, demain à sept heures du matin, j'irai chez vous pour vous demander raison d'une si étrange conduite».

Затем на следующей странице переписаны стихи:

La guerre est ma patrie,
Mon harnois—ma maison.
Et en toute saison
Combattre c'est ma vie.



АВТОГРАФ ЧЕРНОВЫХ НАБРОСКОВ ЛЕРМОНТОВА ИЗ ТЕТРАДИ АРНОЛЬДИ

Исторический музей, Москва

Перевод:

«Милостивый государь,—сказал он мне довольно громко,—вы вовсе не хотели говорить об этом деле, когда вас просили об этом; итак, теперь уж лучше помолчите». Я отвечал, что уж никак не ему заставлять меня молчать. После обеда я говорю ему: «Вы обратились ко мне с оскорбительным предложением, потому что ваша горячность вовсе лишила вас рассудка. Вы десятью годами старше меня. Репутация ваша сложилась, и притом более чем достаточно, двадцатью поединками, моя же только начинает складываться. Вы понимаете, что мне нужно удовлетворение; и оно может быть двоякого рода: вы можете покончить со всем, если хотите, объявив перед гостями, которые все ваши друзья, что вы упрекаете себя в горячности и не имели никакого намерения меня оскорбить; если я не получу этого удовлетворения, вы знаете, что мне необходимо будет другое.

— Мне незачем его вам давать.

— Итак, завтра в семь часов утра я приду к вам, чтобы потребовать объяснения столь странного поведения...».

Моя родина—война,
И латы—вот мой дом,
И всюду и всегда
Сражаться—жизнь моя.

В этом отрывке, повидимому, речь идет о каком-то столкновении и предполагавшейся дуэли с сослуживцем по л.-гв. гусарскому полку. Трудно сказать, кто этот опытный дуэлист, который был на десять лет старше Лермонтова. Может быть, это Алексей Григорьевич Столыпин, который был адъютантом л.-гв. гусарского полка. Он был примерно на десять лет старше Лермонтова и пользовался в полку всеобщей любовью и уважением. К нему относятся, по всей вероятности, слова В. Х. Хохрякова в записи о прототипах драмы «Menschen und Leidenschaften»: «Лермонтов стрелялся с Столыпиным из-за двоюродной сестры» (Архив Института литературы). Запись Хохрякова сделана во второй половине XIX в., он даже точно не знал, о каком Столыпине ему рассказывали. У нас нет данных, позволяющих точно приурочить дуэль со Столыпиным к 1830 г.,—Лермонтову тогда было всего 15 лет,—но важно самое указание на дуэль со Столыпиным; случиться же она могла и позже событий, воспроизведенных в драме «Menschen und Leidenschaften». Впрочем, догадка о том, что в письме Лермонтова имеется в виду столкновение с Алексеем Григорьевичем Столыпиным, требует дальнейших доказательств. Этот вопрос должен быть изучен с привлечением ряда новых, неизвестных нам материалов.

Еще труднее разгадать, кому адресовано было это письмо о дуэли.

Наконец, в той же тетради, тем же почерком вписан четвертый отрывок из утраченного письма Лермонтова:

Je vous souhaite un bon voyage, ma chère cousine, et je vous prie de remettre ce paquet à ma cousine N. Je vais à la messe, et ne manquerai pas de faire un signe de croix quand on priera з а п л а в а ю щ и х и п у т е ш е с т в у ю щ и х. Car je predis que vous voyagerez à la nage par ce mauvais chemin.

Перевод:

Желаю вам приятного путешествия, дорогая кузина, и прошу вас передать этот пакет кузине Н. Я иду к обедне и не премину сотворить крестное знамение, когда будут молиться з а п л а в а ю щ и х и п у т е ш е с т в у ю щ и х, потому что предсказываю, что вы будете путешествовать вплавь по этой скверной дороге.

Лермонтов многих своих родственниц называл кузинами; многие из них ездили по России и за границу. К сожалению, отрывок настолько незначителен, что не представляется возможным установить, какие две кузины упомянуты в письме. Тем труднее его датировать.

Вряд ли возможно точно перечислить всех корреспондентов Лермонтова, письма к которым погибли или еще не разысканы, но и того беглого обзора, который сделан выше, думается, достаточно, чтобы считать установленным, как велико число неизвестных нам писем Лермонтова, какие значительные находки могут еще прояснить темные страницы биографии поэта и как важно продолжать систематические розыски его эпистолярного наследия.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В этой работе мне помогал М. Д. Ромм. Пользуюсь случаем выразить ему благодарность.

[2] О письмах Лермонтова см. В. Скворцов, Жизнь и личность М. Ю. Лермонтова по его переписке.—«Филологические Записки», вып. V и VI, Воронеж, 1914, 708—760; см. также мой комментарий к письмам Лермонтова в издании «Academia», под ред. Б. Эйхенбаума, 1937, V. Дальше все ссылки и нумерация писем—по этому изданию.

[3] Из них 46 включены в основной текст упомянутого издания под ред. Б. Эйхенбаума; 47-м номером мы считаем записку Лермонтова к М. Л. Симанской, помещенную в том же издании «Academia», V, 539, а три новых письма Лермонтова (к А. М. Гедеонову, А. И. Тургеневу и А. И. Философову) публикуются в настоящем томе «Литературного Наследства» (стр. 15—24).

[4] См. Л. Толстой, Полное собрание сочинений, Юбилейное изд., т. 59, 341—351.

[5] Цитирую в переводе с французского по изданию: «Le Caucase. Nouvelles impressions de voyage par Alex. Dumas», Leipzig, II, 258. Ср. «Русская Старина» 1882, кн. 9, 617—618.

[6] К. Полевой, О жизни и сочинениях автора в издании: «Все сочинения Василия Александровича Вонлярлярского», Спб., 1853, ч. I, стр. III.

[7] П. Висковатов, М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество, М., 1891, 205.

[8] Мы знаем еще о существовании двух писем Верещагиной, которые могут быть обнаружены в делах III отделения; они упомянуты в «Описи письмам и бумагам л.-г. гусарского полка корнета Лермонтова» в феврале 1837 г. при обыске в квартире Лермонтова, когда он был арестован по делу о стихах на смерть Пушкина. Об этих письмах см. ниже.

[9] См. статью А. Михайловой, Лермонтов и его родня по документам архива А. И. Философова, в настоящем томе.

[10] «Труды Тифлисского государственного университета», 1936, 205.

[11] Выше уже сказано о том, что не дошло до нас и письмо Лермонтова, посланное через Евреинова А. М. Верещагиной, но сохранилось письмо Лермонтова к С. А. Бахметевой (№ 8), начинающееся словами:

Примите дивное *посланье*
Из края дального сего;
Оно не *Павлово* писанье—
Но Павел вам отдаст его.

[12] М. Николева, М. Лермонтов, биографический очерк, Пятигорск, 1940, 46—47.

[13] П. Висковатов, цит. соч., 279, 288—290.

[14] П. Висковатов, Приложения, 15.

[15] «Записки Е. Сушковой», изд. «Academia», 1928, 203—204 и 328—335.

[16] См. «М. Ю. Лермонтов в портретах». Редакция и вступительная статья И. Зильберштейна. М., изд. Государственного литературного музея, 1941, 30—32.

[17] Ср. письмо С. Раевского к Шан-Гирею от 8 мая 1860 г.—«Русское Обозрение» 1890, кн. 8., 742—743.

[18] «Одесский Листок» 1899, № 14, от 16 января (указано нам Н. П. Пахомовым).

[19] «Русское Обозрение» 1890, кн. 8, 738.

[20] В «Описи перенумерованным бумагам корнета Лермонтова», составленной в феврале 1837 г. (П. Висковатов, Приложения, 16), перечислены: «11. Письмо бабки Лермонтова, Арсеньевой, о прибытии ее в Москву; 12. Письмо ее же, о семейных делах; 13. Письмо ее же, с приложением записки от г-жи Симанской, о семейных делах; 14. Письмо ее же, о семейных же делах; 15. Письмо ее же, с уведомлением о хозяйстве; 16. Письмо ее же, с приложением 2 т. руб. и письма деда его Столыпина с наставлением заниматься поэзиею, и не мечтать, что всех умнее». Таким образом, в недрах III отделения погибло (а может быть, и сохранилось, но еще не дошло до нас) не менее шести писем Арсеньевой к Лермонтову, написанных до лета 1836 г. Такое число писем свидетельствует об оживленности их переписки.

[21] П. Висковатов, цит. соч., 295.

[22] Письмо от 28 июня (№ 39), как установил Б. Эйхенбаум, должно быть отнесено не к 1840, а к 1841 г. Это—последнее по времени написания из всех известных нам писем Лермонтова.

[23] Доверенность Лермонтова опубликована мной в комментарии к письму № 19 (Лермонтов, изд. «Academia», V. 537—538).

[24] «Военно-судное дело» (ИРЛИ). Ср. П. Щеголев, Книга о Лермонтове, 1929, вып. II, 52.

[25] Там же. Ср. П. Щеголев, цит. соч., 57.

[26] «Архив Раевских», Спб., 1909, II, 402; см. в настоящем томе работу Н. Бронштейн, Доктор Майер.

[27] «Кавказ» 1897, № 235.

[28] И. Бычков, Бумаги А. А. Краевского, Спб., 1893.

[29] М. Розенгейм, Стихотворения, изд. 4-е, дополненное. (Первое посмертное.) С портретом и биографическим очерком, Спб., 1889, I, XX—XXII. В той же биографии сообщается, что М. Розенгейм был знаком с Лермонтовым еще в Школе гвардейских подпрапорщиков.

[30] Переписка П. С. Жигмонта с П. А. Висковатовым опубликована в книге: Д. Иофанов, М. Ю. Лермонтов. Нові матеріали про життя і творчість. Видавництво Академії Наук Української РСР, Київ, 1947, 29—43.

[31] «Русская Старина» 1898, кн. 2, 316. Ср. «Русская Старина» 1879, кн. 3, 525—530.

[32] В работе над проверкой текста этих записей мне помогла З. А. Петрова. Пользуюсь случаем выразить ей благодарность.

[33] Это предположение высказано было Б. М. Эйхенбаумом.

[34] Публикация «Семи глав из Тарантаса» в сентябрьской книжке «Отечественных Записок» за 1840 г. (XII, 231) сопровождалась следующим примечанием от редакции: «„Тарантас“ — так называется новое произведение графа В. А. Соллогуба, с талантом которого уже знакомы наши читатели. Все сочинение состоит из рассказа о путешествии из Москвы в Мордасы двух лиц: Василья Ивановича, пятидесятилетнего русского помещика, и Ивана Васильевича, молодого человека, только что возвратившегося из чужих краев, жаждущего открыть в России какой-то новый идеальный мир и решившегося писать свои путевые впечатления на той дороге, которую совершает он вместе с прозаическим Васильем Ивановичем. Рассказ полон наблюдательности, остроумия и оригинального юмора. Он будет состоять из 20 глав и издается особою книгою с множеством политипажей, рисованных нарочно для него князем Гагариным. Разумеется, издание может состояться не прежде, как все картинки и виньетки будут вырезаны на дереве в Париже. Издание будет великолепное».

ЖИВОПИСНОЕ НАСЛЕДСТВО ЛЕРМОНТОВА

Исследование Н. Пахомова

ЛЕРМОНТОВ-ХУДОЖНИК

I

В начале прошлого века почти в каждой культурной дворянской семье хранился семейный альбом, который знакомые обязаны были заполнять стихами и рисунками. Историко-художественная ценность этих альбомов, как правило, невелика. Правда, подчас здесь встречаются вещи, отмеченные подлинным талантом и незаурядным мастерством, как, например, бытовые зарисовки де Бальмена, сюита превосходных портретов Дмитриева-Мамонова, замечательные альбомы Челищева, полные бытовых сценок и карикатур[1]. Венцом этого дилетантского занятия живописью является творчество Г. Гагарина, акварели и картины которого давно уже по праву занимают почетное место среди эскизов и полотен художников-профессионалов в наших музеях.

Занимались живописью и многие выдающиеся писатели прошлого. Живописные и графические опыты хранятся в наследстве почти каждого из них.

У одних эти опыты малочисленны, случайны, носят вполне «любительский» характер и не заслуживают особенно пристального внимания со стороны историка литературы. Таковы рисунки Гоголя, который хотя и посещал рисовальные классы Академии художеств, однако не обнаруживал не только самого элементарного мастерства, но и простого умения[2]. Таковы наброски и шаржи Тургенева или Льва Толстого, неоспоримо свидетельствующие об отсутствии и у того и у другого предрасположения к занятиям изобразительным искусством[3].

Другие писатели рисовали много и охотно, обнаруживая при этом не только врожденное дарование, но и незаурядные технические навыки; таковы Жуковский, Полонский. Однако живописные и графические опыты этих писателей, как правило, ничем не связаны с их литературной работой. Они дают иногда небесполезный материал для биографа, но для историка литературы мало существенны.

Наиболее интересно живописное и графическое наследство тех писателей, у которых занятия живописью и графикой тесно и органически связаны с их творчеством в области художественного слова; таковы Пушкин, Лермонтов, Шевченко, Маяковский.

Обильная и многообразная пушкинская графика послужила в недавнее время предметом специального монографического исследования, в котором справедливо указывается, что «пушкинский рисунок возникал не как самоцель, но в результате бокового хода той же мысли и того же душевного состояния, которые создавали пушкинский стих»[4].

Данное Пушкиным описание альбома Онегина несомненно автобиографично:

> **В сафьяне, по краям окован,**
> **Замкнут серебряным замком,**
> **Он был исписан, изрисован**
> **Рукой Онегина кругом.**
> **Среди бессвязного маранья**
> **Мелькали мысли, примечанья,**
> **Портреты, буквы, имена**
> **И думы тайной письмена.**

Рисунки поэта в тексте и на полях его рукописей не только иллюстрируют содержание стихов, но иногда дополняют его.

Прекрасным образцом таких «тайных письмен» являются рисунки Пушкина на черновиках «Полтавы», изображающие повешенных декабристов. Эти рисунки, с одной стороны, помогают нам глубже осознать одну из идейных нитей поэмы, а с другой стороны—рисуют душевное состояние Пушкина в период ее создания.

У Пушкина нет ни акварелей, ни масляных картин, он—только график. В лицее он учился, наряду со своими сверстниками, рисованию. Но как не похожи рисунки, покрывающие его рукописи, на рисунки его лицейских товарищей. Он учился рисовать для того, чтобы прочно забыть то, чему его учили; в своих набросках он совершенно самостоятелен и независим ни от какой школы. Его рисунки остры, законченны и предельно выразительны.

Тематически среди них преобладают портретные зарисовки, среди которых видное место занимают автопортреты. Необходимо отметить особую черту, свойственную рисункам Пушкина,—их эпиграмматичность. Перед нами целая галлерея его друзей и знакомых. Графические характеристики поэта не менее злы и беспощадны, чем эпиграммы в стихах.

Лермонтов—живописец и график—на первый взгляд гораздо более «профессионален», чем Пушкин. Пушкин после лицейских упражнений раз и навсегда отказался от занятий живописью и оставил нам лишь графические записи своих мыслей на полях черновиков. Они возникали, как определяет А. Эфрос, в результате кратких заминок в стихе, больших пауз между строфами, как графические заставки и концовки к отдельным вещам. Совсем немногочисленную группу составляют рисунки «на случай», возникшие по различным жизненным поводам.

Картины и акварели Лермонтова имеют совершенно самостоятельное значение. Большинство его рисунков или набросков местностей, в которых побывал поэт,—это именно рисунки «на случай».

Однако какая огромная разница между «видовыми» зарисовками Лермонтова и анологичными опытами Жуковского!

Жуковский, как протоколист, зарисовывает все, что он перед собой видит,—будут ли то виды Тамбова, Троице-Сергиевской лавры, Италии, Швейцарии или Германии,—неизменно придерживаясь одной и той же манеры добросовестного фотографа[5].

Для Лермонтова характерен самый выбор его зарисовок. Мы знаем, что поэт достаточно много скитался по России, чтобы создать целую сюиту различных видов. Однако среди дошедших до нас его рисунков мы напрасно стали бы искать виды того Тамбова, который он описал в своей «Тамбовской казначейше», или виды Новгорода, где стоял Гродненский гусарский полк, в котором он служил. Даже виды Тархан,

неоднократно запечатленные в его литературных произведениях, отсутствуют среди его рисунков. Впрочем, отсутствие последних объясняется, может быть, утратой известной части его графического наследства.

Зато часто и любовно он изображал Кавказ, тот Кавказ, которым был увлечен с самого детства и который был фоном большинства его произведений.

«Синие горы Кавказа, приветствую вас! вы взлелеяли детство мое; вы носили меня на своих одичалых хребтах; облаками меня одевали...»— читаем мы в его юношеских записях. И в другом месте: «Как я любил



„РОДИТЕЛИ, УЧАЩИЕ ДЕТЕЙ СВОИХ БЛАГОЧЕСТИЮ"
Автопортрет учителя рисования Лермонтова А. С. Солоницкого в кругу семьи
Акварель, 1839 г.
Исторический музей, Москва

твои бури, Кавказ! те пустынные, громкие бури, которым пещеры как стражи ночей отвечают!.. На гладком холме одинокое дерево, ветром дождя ли нагнутое, иль виноградник шумящий в ущелье, и путь неизвестный над пропастью, где, покрываясь пеной, бежит безымянная речка и выстрел нежданный, и страх после выстрела; враг ли коварный, иль просто охотник... все, все в этом крае прекрасно».

От этого юношеского отрывка прямые нити тянутся к словам Печорина в «Герое нашего времени»: «Нет женского взора, которого бы я не забыл при виде кудрявых гор, озаренных южным солнцем, при виде голубого неба, или внимая шуму потока, падающего с утеса на утес».

Жуковский-рисовальщик бесстрастен: все его помыслы направлены к тому, чтобы с наибольшей точностью воспроизвести виденное. Наибо-

рот, полный динамики, лаконичный карандаш Лермонтова ярко выражает отношение автора к изображаемому. Поза, выражение лица, движение, обстановка изумительно передают характеристику изображенных лиц.

Бросается в глаза разница и между карикатурами Жуковского и Лермонтова. У первого они всегда беззлобны, немного наивны и доброжелательны по отношению к изображаемым лицам. Лермонтовские карикатуры (большинство которых до нас не дошло) отличались такой меткостью и беспощадностью характеристики, что приводили, по словам современников, оригиналы в полное бешенство.

Как это ни может показаться парадоксальным на первый взгляд, но порой Лермонтов-художник опережает Лермонтова-писателя. С этой точки зрения интересно сравнить его прозаические произведения 1834—1835 гг. («Вадим», «Княгиня Лиговская», «Два брата») с его зарисовками в юнкерской тетради 1832—1834 гг.

В «Вадиме» Лермонтов во многом еще во власти романтической стихии. В рисунках Лермонтова этой поры уже ясно чувствуются реалистические тенденции, сказавшиеся в лаконичности линий, скупости деталей и т. д. Карандашные наброски юнкерской тетради поэта предвосхищают его скупую, точную и вместе с тем выразительную фразу позднейших прозаических произведений.

Только при сопоставлении его рисунков—быстрых, точных, всегда уверенных и выразительных—и его картин, замечательных по своему колориту, с его стихами и прозой вполне раскрывается пред нами путь Лермонтова от языковой культуры романтизма с его декламативной приподнятостью к скупому, лаконичному реалистическому языку «Героя нашего времени».

II

Литература о Лермонтове-художнике непростительно бедна[6]. Можно назвать десяток-другой беглых заметок о некоторых его картинах, но они заполнены преимущественно сведениями об истории их нахождения. Из работ, претендующих дать общий обзор художественного наследства поэта, должны быть прежде всего упомянуты две, помещенные в V томе Академического издания сочинений Лермонтова: Н. Врангеля «Лермонтов-художник» и Б. Мосолова «Обзор художественных работ Лермонтова». Однако в обеих этих работах мы напрасно стали бы искать научного анализа лермонтовской живописи и графики. Занятия Лермонтова живописью рассматриваются обоими авторами в аспекте обычных светских развлечений, и никакой попытки связать их с литературными произведениями поэта в этих работах мы не находим.

Врангель пишет прямо: «Лермонтовские рисунки, рассеянные по разным альбомам и хранилищам,—характерные образцы „культурного баловства“ его времени: в эту эпоху всякий, принадлежавший к известной среде, писал в альбомы стихи и набрасывал рисунки. И незначительные, порой полные огня и дарования, но всегда дилетантские попытки Лермонтова рисовать должны быть отнесены именно к работам такого рода». Примерно такая же оценка Лермонтова-художника высказывается во второй из упомянутых работ—Б. Мосолова. «Лермонтов был одарен,—пишет последний,—только как рисовальщик, а не как живописец... Лермонтов, конечно, не имел ни времени, ни особой склонности серьезно заниматься живописью, а потому и тайн мастерства в этой области постигнуть до конца ему не удалось».

К сожалению, в наше время не только повторил, но и усилил эту презрительную оценку исследователь, много потрудившийся над изучением графического наследия Пушкина,—Абрам Эфрос. В его «Рисунках поэта» читаем: «Сколько часов отдал Лермонтов своему живописному прилежанию,—этим маслам, акварелям, туши: „Воспоминанию о Кавказе", „Эльбрусу", „Перестрелке в горах Кавказа", „Валерику", „Штурму Варшавы", „Красному Селу" и так далее. Он очень старался, он выписывал листочки на деревьях, пуговицы на мундирах, он лощил картины, как заправский эпигон академической школы,—но его трагическая Муза должна была в эти часы тяжко смыкать веки, чтоб не видеть, что делал у ее ног маленький армейский поручик Лермонтов»[7].

Такое безапелляционное заключение поражает своей легковесностью и беспочвенностью. Заметим, прежде всего, что из шести названных здесь картин Лермонтова Эфрос мог видеть лишь половину и, значит, судил о них по репродукциям: где, в каких картинах Лермонтова увидел Эфрос выписанные листочки на деревьях и пуговицы на мундирах? Какие картины Лермонтов «лощил, как заправский эпигон академической школы»? Наоборот, мы можем указать как раз целый ряд рисунков Лермонтова, в которых он смело передавал схематично, несколькими штрихами окружающую обстановку и пейзаж, будучи в своей живописной манере ярким антиподом сухой протокольной манеры, в духе хотя бы того же Жуковского.

Гораздо более близким к истине представляется нам мнение другого исследователя, Н. Белявского, автора статьи «Лермонтов-художник», в которой он пишет: «Многочисленные рисунки М. Ю. Лермонтова—прежде всего своеобразный графический комментарий к литературным замыслам и творческой работе поэта. Они дышат тем же неукротимым жизненным темпераментом, экспансивностью и эмоциональной напряженностью, что и его стихи. Но этим не ограничивается их художественное значение. Рисунки Лермонтова интересны и как яркое выражение передовых художественных исканий 30-х годов прошлого столетия. Не вполне созревший и недоучившийся, но талантливый рисовальщик, Лермонтов и в изобразительном искусстве был вместе с новаторами, прокладывающими себе путь новой эстетики»[8].

Цель нашей работы заключается в том, чтобы показать, насколько значительно живописное и графическое наследие Лермонтова и как неразрывно связано оно с его поэтическим творчеством.

К сожалению, относящийся сюда материал до сих пор оставался не только не систематизированным, но и не был описан сколько-нибудь полно. В нашей работе впервые предпринимается попытка учесть живописные и графические работы Лермонтова и дать их подробное описание, подвергнуть тщательной проверке как самое авторство Лермонтова, так и датировку произведений на основе документальных данных и стилистических особенностей той или иной картины или рисунка.

Естественно, что наша работа, как первая попытка, не может претендовать на непогрешимость и, вероятно, будет не свободна от некоторых пропусков и ошибок, за указания которых мы будем весьма признательны.

III

Художественное наследство Лермонтова по своему объему не особенно велико. Однако и то, что дошло до нас, дает возможность составить достаточно полное представление об этой стороне его деятельности: 11 картин, исполненных маслом, 51 акварель, 50 рисунков на отдельных листах,

два альбома—один, относящийся ко времени пребывания поэта в юнкерской школе, содержащий около 200 рисунков, и другой, относящийся к 1840—1841 гг., в котором имеется среди вписанных в него стихотворений около 20 рисунков и набросков, отображающих его боевую жизнь на Кавказе в 1840 г. и светскую жизнь 1840—1841 гг., наконец, около 70 зарисовок, находящихся в рукописях поэта.

Все же можно с полной уверенностью утверждать, что живописное и графическое наследство Лермонтова дошло до нас далеко не в полном объеме. Укажем, например, что из 12 нарисованных Лермонтовым, по словам А. И. Арнольди, за время его пребывания в Новгороде в 1833 г. картин маслом до нас дошли только две: «Черкес» и «Воспоминание о Кавказе»[9], а из коллекций в 20 рисунков, изображавших кавказские виды и подаренных поэтом своему учителю рисования П. Е. Заболотскому, уцелело всего три[10].

Характерна судьба такого замечательного документального памятника, каким является так называемый «Рыбкинский альбом». «Около двадцати лет назад ⟨т. е. в 1860-х гг.⟩ мне случилось,—рассказывает Н. Рыбкин,—пробыть несколько недель по своим делам в городе Чембаре и его уезде Пензенской губернии... Вечером того же дня я был в имении полковника ⟨Павла Петровича⟩ Шан-Гирея, престарелого и больного человека... Несколько рукописей поэта—говорил Шан-Гирей—у меня хранилось. Но все они розданы уже разным лицам, посещавшим с. Тарханы и интересовавшимся манускриптами поэта, как и вообще его биографией. У меня остался только альбом Марьи Михайловны, матери Михаила Юрьевича. Но в нем вы ничего, кроме русских и французских стихов разных знакомых ее 1814—1820 годов, не найдете. Только одно достоверно, что Лермонтов, будучи ребенком и даже взрослым, рисовал коечто в этот альбом. На некоторых рисунках Лермонтов ставил в альбоме год и заглавные буквы своего имени и фамилии. Так: М. Л—в 1829, или 1836, или 1825. Все исследователи его жизни, разыскивавшие манускрипты поэта, видели этот альбом и, ничего в нем не найдя, не могли им интересоваться. Я храню его как памятник родственницы.

Через несколько времени из другой комнаты он вынес мне небольшую книжку в сафьяне и, раскрыв ее, объяснил мне все рисунки. Альбом он вручил мне с тем, чтобы я занялся подробным его изучением и для этого повидался в Пензе с Х⟨охряковым⟩, составляющим новое издание творений Лермонтова. Спустя год я узнал, что полковник Шан-Гирей умер, а г-н Х⟨охряков⟩, к которому я обращался не однажды с альбомом, объяснил мне, что он уже его видел, что в нем ничего нет особенного для биографии поэта»[11].

В дошедших до нас материалах Хохрякова, работавшего над рукописным наследством поэта, никаких ссылок на этот альбом или заимствованных из него сведений мы не встречали. Как известно, никакого собрания сочинений поэта под редакцией или с примечаниями Хохрякова не выходило, но зато его материалы были широко использованы всеми редакторами лермонтовских сочинений.

Пренебрежение, с которым близкие поэту люди и исследователи его жизни и творчества,—начиная с самого Шан-Гирея и Хохрякова вплоть до Висковатова,—отнеслись к этому альбому, тем более непростительно, что внимательное изучение некоторых записей в нем помогло бы освободить биографию Лермонтова от многих вкравшихся в нее ошибок.

Интересно, что Аким Павлович Шан-Гирей, написавший в 1860 г. свои воспоминания о Лермонтове (правда, увидевшие свет лишь в 1890 г.), ничего не упоминает в них об этом альбоме, долгие годы хранившемся у его отца П. П. Шан-Гирея; знакомство с альбомом несомненно помогло бы ему воскресить в своей памяти много любопытных для нас фактов из жизни Лермонтова.

Прошел мимо этого альбома и такой серьезный исследователь Лермонтова, как П. А. Висковатов, лишь вскользь упомянувший о нем в своей биографии Лермонтова. До самого последнего времени альбом считался безвозвратно утраченным.



МОЛОДАЯ ЖЕНЩИНА И СТАРУХА
Рисунок Лермонтова, 1832—1834 гг.
Институт литературы, Ленинград

Отметим, между прочим, что среди лермонтоведов распространено было мнение, что Рыбкинский альбом есть недостающая часть альбома М. М. Лермонтовой, находящегося в Институте литературы Академии наук, в Ленинграде, в составе собрания Лермонтовского музея.

В 1938 г. Рыбкинский альбом был приобретен Публичной библиотекой в Ленинграде, и уже первое, самое беглое знакомство с ним показало, что он является вполне самостоятельным, не имеющим никакого отношения к альбому Лермонтовского музея.

Полностью альбом этот до сих пор нигде не описан; в печати проскользнули лишь самые отрывочные данные о нем. Между тем в нем находится пятнадцать рисунков и акварелей Лермонтова, а некоторые записи вносят ряд поправок в биографию поэта. Поэтому нам придется несколько подробнее остановиться на этом альбоме.

Обычно, до обнаружения этого альбома, считалось, что Лермонтов посетил с бабушкой Кавказ в первый раз в 1825 г. Правда, уже Висковатов, в своей биографии Лермонтова, говоря о поездке Арсеньевой на кавказские воды, сделал следующую сноску: «Вопреки установившемуся мнению, что Лермонтов только 10-летним ребенком был на Кавказе, А. П. Шан-Гирей и другие утверждают, что Лермонтов был там и еще в более нежном возрасте», но во всех последующих биографиях поэта 1825 г. обычно указывался как год первой поездки. Однако альбомные записи позволяют установить, что бабушка возила внука на Кавказ до 1825 г. два раза.

Так, на листе 51-м имеется следующая запись:

«Когда быть может в час досуга
Меня вы вспомнить захотите
Когда—быть может—имя друга
Вы с имем брата съедините,—
Тогда то я могу сказать
Мне больше нечего желать.

П. Петров

1818 июня 30 Шелкозаводск»

Шелкозаводск—имение на Кавказе, около Кизляра, принадлежавшее Хастатову, женатому на Екатерине Алексеевне Столыпиной, сестре бабушки Лермонтова. Подписавший эту альбомную запись Павел Иванович Петров, женатый впоследствии на дочери Хастатова Анне Акимовне, гостил, очевидно, в имении своего тестя как раз в то время, как туда приехала и Арсеньева.

Во второй записи, на листе 80-м, читаем:

«Ты добра, мила, скромна
Ты для дружбы создана

Кислые Воды 1820-го августа 1-го
Александр Столыпин»

Александр Алексеевич Столыпин, бывший адъютант А. С. Суворова,—родной брат бабки поэта. Таким образом, благодаря этим записям были установлены две новые поездки Арсеньевой с внуком на Кавказ: в 1818 и 1820 гг.

Альбомные записи, подписанные: «St. Petersbourg den 18ten Feb. 1814» и «27 апреля 1814 С.ПБург», свидетельствуют о пребывании Марии Михайловны Лермонтовой зимой и весной 1814 г. в Петербурге.

Среди подписей, встречающихся в альбоме, мы находим имена Петра Алексеевича Столыпина, Елизаветы Алексеевны Арсеньевой, Дмитрия Алексеевича Столыпина—владельца подмосковного имения Середниково, Павла Ивановича Петрова, Валерьяна Григорьевича Столыпина, Александра Алексеевича Столыпина и много других, скрытых за инициалами, требующими еще расшифровки.

Вообще альбом хранит целый ряд интереснейших записей родных и знакомых матери и бабушки Лермонтова и ждет специального исследования, так как тщательное его изучение, мы уверены, прибавит еще много ценных штрихов к биографии поэта.

За первые пятьдесят лет, протекшие со дня смерти Лермонтова, т. е. с 1841 по 1891 г., в печати были опубликованы лишь четыре его живописные работы. В 1862 г. в «Художественном Листке» Тимма появилось воспроизведение его картины «Воспоминание о Кавказе»; в 1883 г. в каталоге Лермонтовского музея был опубликован заглавный лист повести

«Вадим», весь испещренный рисунками поэта; в 1889 г. в журнале «Север» были помещены: акварель из тетради Публичной библиотеки «При Валерике» и рисунок из той же тетради, известный под названием «Прогулка княжны Мери и Печорина».

В 1891 г., в связи с исполнившимся 50-летием со дня смерти Лермонтова, было воспроизведено одиннадцать работ поэта, из них, однако, лишь четыре новые: 1) рисунок пером «Переход через Сулак в 1840 г.» из альбома Публичной библиотеки, 2) акварельный портрет В. А. Бахметевой-Лопухиной из Лермонтовского музея, 3) рисунок карандашом на автографе стихотворения «На севере диком» из альбома Публичной библиотеки, 4) набросок мужской головы, рисунок пером на полях рукописи «Боярин Орша» из собрания Публичной библиотеки.

Затем в 1901 г. среди пяти публикаций новой явилась изданная открыткой картина маслом «Вид Пятигорска», позднее ни в одном издании не воспроизводившаяся.

В 1904 г. впервые публикуется воспроизведение картины «Гусары при штурме Варшавы в 1831 г.» при I томе сочинений Лермонтова в издании И. Сытина, сделанное, впрочем, не с подлинника, а с фотографии, хранившейся в Лермонтовском музее.

В 1906 г. зарегистрировано три публикации, в 1908 г. еще три, не давших ничего нового.

Таким образом, до 1910 г., т. е. почти за 70 лет, прошедших со дня смерти Лермонтова, в 33 публикациях по существу было дано лишь 10 живописных и графических работ поэта (хотя к этому времени в музеях и архивах накопилось свыше 200 произведений этого рода).

Только с появлением в 1910—1913 гг. пятитомного Академического издания сочинений Лермонтова, а в 1914—1916 гг.—шеститомного издания, выпущенного издательством «Печатник» под редакцией В. Каллаша, и книги «М. Ю. Лермонтов. Издание Комитета по сооружению при Николаевском кавалерийском училище памятника М. Ю. Лермонтову, Спб. 1914» было положено начало более широкой публикации живописного наследства Лермонтова. Этому же способствовали две упоминавшиеся нами статьи о живописных работах Лермонтова—Н. Врангеля и Б. Мосолова.

В последнее время внимание к Лермонтову-художнику несколько оживилось. Начиная с 1934 г., издания сочинений Лермонтова неизменно сопровождаются публикациями его картин, акварелей и рисунков[12].

IV

Установление авторства и датировка живописных и графических работ Лермонтова представляются нелегкими. Б. Мосолов писал: «Дело регистрации художественных работ Лермонтова осложняется тем обстоятельством, что они не носят подписи автора (последняя, как исключение, нам известна лишь на одном рисунке, хранящемся в Публичной библиотеке, и под одной литографией Лермонтова, принадлежащей ныне П. П. Заболотскому) и установить принадлежность их Лермонтову подчас бывает труднее, чем определить подлинность того или иного автографа, выдаваемого за Лермонтовский»[13].

Однако не следует преувеличивать встречающихся здесь трудностей. Не говоря уже о рисунках на автографах, большинство которых может быть датировано без особого труда, мы имеем 22 подписных произведения

Лермонтова, в авторстве которых не приходится сомневаться, из них 10 датированных.

Надписи на оборотах картин и рисунков, переписка, сопровождавшая поступление их в музеи и архивохранилища, дают порой достаточные данные для установления их авторства и датировки. Если при публикации их допускались часто те или иные промахи и неточности, то причиной этого является, как правило, неряшливость публикаторов или недостаточно вдумчивый подход к материалу с их стороны.

Так, А. И. Арнольди, установив факт написания Лермонтовым в Новгороде двух картин: «Черкес» и «Воспоминание о Кавказе», датирует их 1839 г., т. е. тем годом, когда Лермонтов уже не жил в Новгороде (в конце 1838 г. он был переведен в лейб-гвардии гусарский полк, стоявший в Царском Селе, под Петербургом). В издании сочинений Лермонтова под редакцией В. Каллаша картины маслом «Черкес» (II, 41) и «Перестрелка в горах» (III, 5) названы рисунками, а рисунок «Мадонна» (II, 255)—картиной.

От этих небрежностей не свободны и многие позднейшие публикации живописных и графических работ поэта. Например, автолитография Лермонтова, имеющая собственноручную надпись поэта «Вид Крестовой из ущелья близ Коби», переименовывается в «Замок Тамары» («Academia», I, 96—97) и именуется «картиной». Ряд ошибок наблюдается в одном из лучших иллюстрированных изданий сочинений Лермонтова—двухтомнике, выпущенном Детгизом. Так, рисунок хаты в Тамани, возможно, исполненный Фелицыным и переданный Висковатову в 1879 г. на Кавказе на археологическом съезде, приписан Лермонтову, равно как и рисунок кн. Долгорукова «У плетня», находящийся в Лермонтовском альбоме 1840—1841 гг. Акварель «Два флигель-адъютанта», несомненно принадлежащая Гагарину и столь отличающаяся от работ Лермонтова, значится в этом издании как лермонтовская.

Это—лишь наиболее броские примеры, количество которых может быть без труда значительно увеличено.

V

С легкой руки Н. Врангеля, впервые сопоставившего творчество Лермонтова-рисовальщика с творчеством Гагарина, стало привычным связывать эти два имени. В скудной литературе о живописном наследстве Лермонтова нет почти ни одной статьи, в которой не говорилось бы о влиянии, якобы испытанном поэтом со стороны Гагарина. А. Савинов, автор публикуемой в настоящем томе статьи, специально посвященной Лермонтову и Гагарину, полностью солидаризируется в этом вопросе со своими предшественниками. Имеющиеся данные о совместных живописных работах этих двух талантливых дилетантов («Эпизод из сражения при Валерике» и «Эпизод из Кавказской войны») рассматриваются как один из веских аргументов в пользу установившегося мнения.

Однако внимательное изучение живописных работ Лермонтова и биографические данные о Лермонтове и Гагарине приводят нас к другому заключению.

Заметим прежде всего, что большинство живописных работ Лермонтова выполнено им до 1839 г. и лишь самая незначительная из них часть падает на 1840—1841 гг., да и то среди них резко преобладают карандашные наброски.



ВИД ПЯТИГОРСКА

Картина маслом Лермонтова, 1837 г.

Литературный музей, Москва

Биографические данные о Гагарине позволяют точно установить даты возможных встреч Гагарина с Лермонтовым. С июля 1834 г. по ноябрь 1839 г. Гагарин жил за границей. В ноябре 1839 г. он возвратился в Россию, в Петербург, но уже 13 мая 1840 г. по собственной просьбе был прикомандирован к комиссии барона Гана на Кавказ, где пробыл до 20-х чисел июня 1841 г.

О каком же серьезном влиянии Гагарина на живопись Лермонтова можно говорить при таком кратковременном их сближении? Тем более, что большая часть рисунков, акварелей и картин маслом исполнена Лермонтовым до его знакомства с Гагариным, а в период их знакомства интерес поэта к занятиям живописью как раз слабеет; об этом красноречиво свидетельствует небольшое число дошедших до нас от этого времени живописных работ поэта: около 20 рисунков и всего одна акварель.

В частности, мы считаем совершенно безосновательным широко распространенное мнение о принадлежности Лермонтову известной акварели «Два флигель-адъютанта». Она по своей живописной технике и композиции не имеет ничего общего ни с одной акварельной работой поэта и, наоборот, чрезвычайно близка работам Гагарина, который, повидимому, и является ее автором[14]. Ошибочным представляется нам и традиционное освещение вопроса о совместных работах Лермонтова с Гагариным.

Н. Белявский пытался объяснить их творческое содружество тем, что-де Гагарин не умел изображать движение. «При всех достоинствах рисунки Гагарина,—пишет он,—обычно статичны: лошади и люди в движении ему, как правило, не удаются. В то же время Лермонтов, с юных лет работавший над изображениями всадников—горцев и кавалеристов в самых различных ракурсах, обладал уменьем быстро схватывать и передавать движение. И вот все совместные работы Гагарина и Лермонтова обязательно включают как раз момент сильного движения, в то время как пейзаж и портреты, в которых Гагарин чувствовал себя гораздо сильнее, всегда писались порознь»[15].

Однако, просматривая альбомы Гагарина с зарисовками и его акварели и картины, мы приходим к убеждению, что Гагарин абсолютно не нуждался в помощнике для передачи движения в своих зарисовках и картинах.

О чем же свидетельствуют совместные работы Лермонтова и Гагарина? На одной из них—«Эпизод из сражения при Валерике»—имеется собственноручная подпись Гагарина, которая дает возможность точно определить, что̀ именно в ней принадлежит ему самому и что̀—Лермонтову: «Dessin de Lermontoff, aquarellé par moi pendant ma convalescence à Kisslovodsk».

Вторая из дошедших до нас совместных работ Лермонтова с Гагариным—акварель «Эпизод из Кавказской войны»—имеет столь же неопровержимую гагаринскую подпись, из которой явствует такое же четкое разграничение их работы: «Lermontoff delineavit, Gagarin pinxit». И в этой, как и в предыдущей, Лермонтову принадлежат композиция и рисунок, Гагарину—раскраска.

Остановимся, наконец, на рисунках Гагарина, имеющих весьма любопытную подпись: «d'après Lermontoff». Мы говорим о неоднократно воспроизводившихся в последнее время двух зарисовках, на одной из которых изображены два всадника, стреляющие в горца, а на другой джигитовка.

А. Савинов высказал предположение, согласно которому формула «d'après Lermontoff» обозначает, что Гагарин делал со слов Лермонтова

зарисовки тех боевых эпизодов, свидетелем которых он сам не был. На эту мысль натолкнуло его наличие в альбомах Гагарина различных рисунков, под которыми были аналогичные подписи: «d'après P^{ce} A. Dolgorouki», «d'après P^{ce} Troubetzkoï».

Савинов объясняет такие зарисовки желанием Гагарина дать полную живописную сюиту всей кампании против горцев, для чего он пользовался словесными сообщениями свидетелей тех эпизодов, в которых он лично не участвовал.

В настоящее время обнаружены оригиналы двух рисунков, находящихся в альбомах Гагарина и имеющих ту же надпись: «d'après». Для рисунка, имеющего подпись: «Général Goloféef d'après Lermontoff», нашелся оригинал без всякой подписи, исполненный Лермонтовым в его альбоме 1840—1841 гг., а для другого, изображающего двух солдат у плетня, с подписью: «d'après P^{ce} Dolgorouki»,—точно такой же рисунок без подписи в той же лермонтовской тетради.

Таким образом, предположение А. Савинова оказывается лишенным всякой фактической почвы: формулу «d'après Lermontoff» следует понимать в буквальном смысле слова, т. е. как обозначающую простую перерисовку Гагариным рисунков Лермонтова, по каким-либо причинам представлявшим для Гагарина интерес. Возможно, что это было необходимо Гагарину для полноты задуманной им сюиты или альбома военных действий кавказской кампании 1840 г.

Однако было бы слишком примитивным видеть в этих совместных работах лишь одну чистую случайность.

Обнаруженный в альбоме П. А. Урусова, товарища Лермонтова по военной службе на Кавказе, рисунок поэта, изображающий центральную группу одной из акварелей («Эпизод из сражения при Валерике»), позволяет, на наш взгляд, проследить те нити, которые связывали творчество Лермонтова и Гагарина.

Карандашный набросок этот изображает группу двух горцев, уносящих, согласно местному обычаю, тело убитого товарища из сражения, в то время как третий отстреливается от наступающего неприятеля.

Центральное положение этой группы в акварели придает ей особую смысловую значительность. В ней выражено то отношение к захватническим войнам русского царизма, которое так ярко звучит в стихах Лермонтова, посвященных сражению при Валерике:

И с грустью тайной и сердечной
Я думал: жалкий человек,
Чего он хочет... небо ясно,
Под небом места много всем.
Но беспрестанно и напрасно
Один враждует он—зачем.

Центральная группа акварели запечатлевает обычай горцев во что бы то ни стало уносить с поля сражения не только раненых, но и убитых. Висковатов, со слов Филипсона, пишет по этому поводу: «У горцев образовался обычай, отправляясь в военное предприятие, давать друзьям и союзникам клятвенное обещание привозить обратно мертвых, или, если это окажется невозможным, отрубать голову убитого и привозить ее семейству; не сделавший этого принимал на себя обязательство всю жизнь содержать на свой счет вдову и детей павшего товарища»[16].

Характерно, что Гагарин, в своем большом полотне «Сражение при Ахатли», исполненном уже после смерти Лермонтова, повторяет эту же группу, правда, на втором плане; этим подтверждается, какое большое смысловое значение он придавал этой композиции, столь врезавшейся, повидимому, ему в память.

Таким образом, если и можно видеть какое-то взаимодействие между этими двумя дилетантами-художниками, то уместнее говорить не о влиянии Гагарина на Лермонтова, а скорее наоборот.

VI

Любовь к рисованию проявилась у Лермонтова очень рано. По рассказам С. А. Раевского, пол в детской будущего поэта в Тарханах был покрыт сукном, и величайшим удовольствием ребенка было ползать по нему и чертить мелом. Любопытно, что на самом раннем портрете, очевидно, заказанном бабушкой, Лермонтов изображен в возрасте 4—5 лет с мелком в правой руке. Несколько позднее Лермонтов начинает лепить из воска, выполняя, по свидетельствам современников, сложные композиции на исторические темы.

А. П. Шан-Гирей вспоминает, что уже в детстве Лермонтов «был счастливо одарен способностями к искусствам, уже тогда писал акварелью довольно порядочно и лепил из крашеного воска целые картины»[17]. Художник М. Е. Меликов пишет: «Помню, что когда впервые встретился я с Мишей Лермонтовым, его занимала лепка из красного воска: он вылепил, например, охотника с собакой и сцены сражений»[18]. До нас дошло письмо 13-летнего Лермонтова к его тетке М. А. Шан-Гирей, в котором он пишет: «...мы сами делаем театр, который довольно хорошо выходит и будут восковые фигуры играть (сделайте милость, пришлите мои воски)».

Интересно отметить, что страсть Лермонтова к рисованию единодушно отмечается почти всеми лично знавшими поэта современниками. Так, С. А. Раевский в показании по делу о стихах Лермонтова на смерть Пушкина отмечал, что его друг «имеет особую склонность к музыке, живописи и поэзии, почему свободные у обоих нас от службы часы проводили в сих занятиях». А. Ф. Тиран, сослуживец его по лейб-гусарскому полку, вспоминает: «Лермонтов прекрасно рисовал...»[19].

Гр. Е. П. Ростопчина в своих воспоминаниях говорит: «Главная его ⟨Лермонтова⟩ прелесть заключалась преимущественно в описании местностей; он сам хороший пейзажист, дополнял поэта—живописцем...»[20]. Таких высказываний можно привести множество. Часто мемуаристы не только отмечают у Лермонтова наличие живописного таланта, но и вспоминают случаи, когда сами были свидетелями его упражнений в этом искусстве.

Особенно характерным является свидетельство С. А. Раевского, сообщенное им в 1844 г. Е. А. Карлгоф-Драшусовой при присылке ей листка со стихотворными набросками и рисунками Лермонтова: «Соображения Лермонтова сменялись с необычайною быстротою, и как ни была бы глубока, как ни долговременно таилась в душе его мысль, он обнаруживал ее кистью или пером изумительно легко, и я бывал свидетелем, как во время размышления противника его в шахматной игре Лермонтов писал драматические отрывки, замещая краткие отдыхи своего поэтического пера быстрыми очерками любимых его предметов: лошадей, резких физиогномий и т. п.»[21].

Висковатов, написавший биографию Лермонтова на основании материалов, полученных непосредственно от родственников поэта и близких ему людей, роняет такую фразу: «Михаил Юрьевич имел дарование к музыке и большой талант к живописи. Он его не выработал, но был момент в жизни, когда он колебался между живописью и поэзией»[22].

Если эта фраза, быть может, несколько и преувеличивает роль, которую играла в жизни Лермонтова живопись, то она правильно позволяет нам разделить занятия Лермонтова живописью на два резко отличающихся друг от друга периода.

Гранью, разделяющей эти периоды, является первая ссылка Лермонтова на Кавказ.

Первый период—до 1838 г.—характеризуется повышенным интересом Лермонтова к живописи, усидчивыми занятиями с учителями-художниками; во второй период занятия живописью отходят на второй план и потом совсем вытесняются литературными интересами. Для первого периода характерны работы маслом, значительное количество акварельных портретов, целая сюита законченных пейзажей, выполненных карандашом. Во второй период — с 1838 по 1841 г. — преобладают беглые наброски местностей, в которых побывал поэт, и сценок, участником которых он был. Это не отделанные, законченные вещи, а легкие croquis, нечто вроде дневниковых графических записей.

От этого периода до нас дошла только одна акварель, самостоятельно выполненная Лермонтовым: портрет Монго-Столыпина в виде курда. Произведений этих годов, выполненных маслом, неизвестно вовсе.

Значительное место получают в эту пору в лермонтовской графике карикатуры. Повидимому, именно карикатурами был заполнен не дошедший до нас альбом с зарисовками окружавших поэта лиц во время его последнего пребывания на Кавказе в 1841 г. К тому же году относятся его карикатуры, недавно обнаруженные в альбоме А. Д. Блудовой.

Скажем несколько слов об официальных занятиях Лермонтова живописью с учителями-профессионалами.

В письме к тетке, М. А. Шан-Гирей, от 1827 г. читаем: «Заставьте, пожалуйста, Екима ‹Акима Павловича Шан-Гирея› рисовать контуры, мой учитель говорит, что я же буду их рисовать с полгода; то я лучше стал рисовать; однако же мне запрещено рисовать свое...». Через год, к той же Шан-Гирей, Лермонтов пишет: «Скоро я начну рисовать с (buste) бюстов... какое удовольствие. К тому же Александр Степанович мне показывает также, как должно рисовать пейзажи».

Оба эти письма для нас чрезвычайно важны, так как показывают нам, что занятиям живописью Лермонтов придавал большое значение, и вскрывают методику преподавания, запрещавшую рисовать «свое», выдуманное, требовавшую длительного рисования с гипсов.

В одном из писем названо имя учителя Лермонтова—А. С. Солоницкого. К сожалению, сведения о нем ограничиваются скудными указаниями С. Н. Кондакова в известном издании «Список русских художников», выпущенном Академией Художеств в 1914 г. Из них мы узнаем, что «живописец акварельный» Солоницкий был удостоен в 1839 г. Академией Художеств звания неклассного художника за картину, изображающую «Родителей, учащих детей своих благочестию».

Недавно обнаруженная нами в Историческом музее акварель Солоницкого, изображающая его самого в кругу семьи, дает нам достаточное



ВСАДНИК С СОБАКОЙ
Рисунок карандашом Лермонтова из 22-й тетради (рис. 5), 1832—1834 гг.
Институт литературы, Ленинград

представление о его живописных способностях; при первом взгляде на нее можно заключить, что едва ли он мог привить Лермонтову прочные технические навыки, тем более—повлиять на его художественное развитие.

Обнаруженные на обороте акварели Исторического музея наивные стихи Солоницкого, сочиненные автором картины перед ее посылкой в Петербург на соискание звания неклассного художника, позволяют нам несколько иначе расценить степень возможного влияния Солоницкого на Лермонтова:

Иди на суд, моя картина,
В Петрополь, славный храм искусств,
Ты нужд моих давно причина,
Семейных дум, семейных чувств.
Души художника волненье.
Иди, надежда и сомненье
Семьи моей, моей судьбы.
В тебе я все изобразил—
Себя, жену, моих детей,
И час, когда послать решил
Изобразить не мог простей...
. . . .
В тебе нет блеска, колорита,
Ты не пленишь собою свет,
Ты не фантазия пиита
И прост и сух в тебе сюжет.
Иди же, истина простая
Мысль обнаженная моя...

Стихи подписаны: «Александр Солоницкий, 1839, Москва».

Эти тяжеловесные, нескладные вирши имеют, однако, для нас большое значение, так как в них заключено художественное credo их автора. Действительно, последние шесть приведенных нами строк, в которых автор признается, что в его картине нет ни фантазии, ни блеска, ни колорита, с достаточной убедительностью говорят о настойчивом желании автора следовать натуре.

От времени занятий с Солоницким до нас дошли две вещи Лермонтова: «Ребенок, тянущийся к матери» и «Мадонна», которые являются типичными ученическими перерисовками с эстампов, имевших в то время большое распространение.

Переехав в 1832 г. в Петербург, Лермонтов не прекращает своих занятий живописью. Здесь он берет уроки у П. Е. Заболотского, преподававшего во многих петербургских аристократических семьях[23].

Заболотский оставил лучший по сходству портрет Лермонтова. Его влияние на своего ученика несомненно. К сожалению, до нас дошло слишком мало вещей Заболотского, чтобы можно было составить о нем сколько-нибудь полное представление как о художнике. Но и то немногое, что уцелело, позволяет признать его неплохим живописцем, воспитанным в традициях романтического искусства, но по своей инициативе вставшим на путь реалистических исканий.

Заболотский, друживший с семьей известного мецената Томилова, введшего его в художественные круги Петербурга, был в курсе всех передовых течений тогдашней живописи.

Дошедшие до нас портреты Заболотского, который был по преимуществу портретистом, показывают нам его добросовестным, несколько сухим мастером, неплохо, очевидно, передававшим в своих полотнах черты оригинала, но не поднимавшимся выше среднего уровня. Большой известности он не добился: его художественная карьера, несмотря на несколько лестных отзывов о его картинах, бывших на выставках, протекала довольно вяло. Известно, что он продолжительное время добивался звания академика, которое получил лишь на склоне лет, в 1857 г.

Его картина «Унтер-офицер» (Русский музей) и большое полотно, изображающее пейзаж (там же), не позволяют нам составить определенного впечатления о нем как о пейзажисте и жанристе. Альбом его рисунков (собрание И. С. Зильберштейна, Москва) заполнен главным образом подготовительными набросками к портретам, еще раз подтверждая технические навыки их автора, но вместе с тем и свойственную ему сухость и какой-то раз навсегда установившийся штамп.

Однако именно Заболотский, надо думать, сумел оградить Лермонтова от увлечения Брюлловым, от погони за эффектностью позы, условной красивостью в ущерб правдивости и простоте.

Успех Брюллова, породивший целую «брюлловоманию», к счастью, не толкнул Лермонтова на подражание—соблазн, перед которым не устоял другой поэт-живописец—Т. Шевченко, непосредственно ставший учеником автора «Последнего дня Помпеи».

Лермонтов, через своего учителя, тяготел, повидимому, к более скромному Венецианову, искусство которого оказывало свое воздействие благодаря литографиям с его произведений и полотен его учеников, а также благодаря изданию «Волшебный фонарь», давшему в зарисовках Венецианова целый ряд народных типов.

Вообще влияние литографий, очень модного и широко распространенного в то время искусства, на Лермонтова-художника совершенно очевидно и может служить темой специальной работы. Достаточно перелистать его юнкерский альбом зарисовок, чтобы найти в нем отражение работ хотя бы Орловского и тем самым установить его связь с бытовавшей тогда литографией.

Изучение живописного наследства Лермонтова помогает нам уяснить, какую значительную роль играли занятия живописью в формировании его литературного таланта.

Зрительные восприятия природы, образы, навеянные сказками, чтением книг, складывались у ребенка в определенные живописные картины, и наоборот,—острый глаз художника и уверенная рука мастера помогали впоследствии в литературном произведении, в стихах или прозе, отлить в чеканные формы образы, подмеченные в природе или в окружающей обстановке.

Небезынтересно отметить то обстоятельство, что, характеризуя отдельные элементы поэтического стиля Лермонтова, исследователи обращаются часто к понятиям, заимствованным из области изобразительного искусства.

Так, Иннокентий Анненский писал: «Лермонтов любил краски... поэт любит розовый закат, белое облако, синее небо, лиловые степи, голубые глаза и золотистые волосы»[24].

С. Родзевич, отмечая отсутствие в юношеской лирике Лермонтова до 1830 г. следов «живописности», говорит, что, «начиная с 1830 г. мы найдем в стихотворениях Лермонтова целый ряд таких набросков природы, где чувствуется желание создать известное настроение, вызвав у читателя красочные представления». Пристрастие Лермонтова к красочным эпитетам Родзевич объясняет не только знакомством с теорией «pittoresque», но и врожденным живописным талантом. О «Вадиме» Родзевич пишет, что это—«пестрый узор, вышитый по заимствованной канве. Но как в отдельных штрихах страницы рукописи чувствуется талант рисовальщика, так и в отдельных красках этого пестрого узора виден уже будущий великий поэт, автор „Героя нашего времени“»[25].

С. Дурылин говорит о «Герое нашего времени»: «То, что написано в этом романе акварелью, в „Княгине Лиговской“ набросано карандашом, приучающимся к точным и твердым линиям после беспорядочных романтических штрихов»[26]. Правда, мы не совсем согласны с автором в определении «Героя нашего времени» как акварели, а «Княгини Лиговской»—как «наброска карандашом»; с нашей точки зрения, следовало бы сказать наоборот. Но для нас важен самый факт этого сопоставления.

Еще дальше в этом отношении идет другой исследователь, В. Виноградов. «В фразеологическом строе лермонтовского „Вадима“,—пишет он,— выделяются из этого общеромантического фона образы и выражения живописного искусства. Они гармонируют в стиле „Вадима“ с изобразительными приемами романтической фантастики, основанными на игре красок, на контрастах яркого света и тени, на „особой системе рембрандтовского освещения“. Автор смотрит на изображенные события глазами художника и представляет их в виде картин»[27].

Эти сближения не случайны, не являются произвольным домыслом— они подсказаны реальной близостью поэтического мастерства Лермонтова с его мастерством как живописца и графика.

Скрупулезно сопоставляя лермонтовские рисунки определенных лет с создававшимися им одновременно литературными произведениями, мы можем констатировать ясно выраженную аналогию как в тематике, так и в манере исполнения.

Достаточно хотя бы сопоставить повесть «Вадим» с такими рисунками, как «Черкес с лошадью», «Молодая девушка и старуха» или «Испанец с фонарем и католический монах», чтобы эта связь сразу бросилась в глаза.

Но, обращаясь к рисункам юнкерской тетради, относящимся к тому же времени, мы заметим в них уже новую струю, еще только приглушенно звучащую в «Вадиме» или «Княгине Лиговской». Здесь отчетливо наблюдается поворот к реализму, поворот от рембрандтовской светотени к лаконичному, выразительному, несколько сухому рисунку.

Такие рисунки, как ряд всадников (рисунки №№ 5, 56, 73, 100 и др. юнкерской тетради), «Прогулка верхом», «Гулянье в саду» и целый ряд батальных сцен, дают нам исчерпывающее представление о лермонтовском уменье отдельным штрихом выразить все самое характерное и значительное. В этих рисунках должно искать отправные пункты того сложного пути, который проделал Лермонтов, преодолевая каноны романтической прозы. Зачатки этого реализма видны в отдельных местах все того же «Вадима», в некоторых описаниях пейзажей — столь дорогих и столь хорошо известных Лермонтову окрестностей Тархан, или в народных сценах некоторых его произведений.

Отдельные сцены и описания, содержащиеся в поэмах и повестях Лермонтова, явно перекликаются с его живописными и графическими опытами и набросками, и, напротив, его картины и рисунки сразу воскрешают в памяти его поэтические образы.

С самого раннего возраста Лермонтов мыслил образами, как художник. Так, в записях 1830 г. имеются такие строчки: «Я помню один сон; когда я был еще 8-ми лет, он сильно подействовал на мою душу. В те же лета я один раз ехал в грозу куда-то; и помню облако, которое, небольшое, как бы оторванный клочок черного плаща, быстро неслось по небу; это так живо передо мною, как будто вижу». Или: «Когда я еще мал был, я любил смотреть на луну, на разновидные облака, которые в виде рыцарей с шлемами теснились будто вокруг нее; будто рыцари, сопровождающие Армиду в ее замок, полные ревности и беспокойства».

Вспомним описание картины, висящей в кабинете Печорина в романе «Княгиня Лиговская»: «Одна единственная картина привлекала взоры, она висела над дверьми, ведущими в спальню; она изображала неизвестное мужское лицо, писанное неизвестным русским художником, человеком, не знавшим своего гения, и которому никто об нем не позаботился намекнуть.—Картина эта была фантазия, глубокая, мрачная.—Лицо это было написано прямо без всякого искусственного наклонения или оборота, свет падал сверху, платье было набросано грубо, темно и безотчетливо,—казалось, вся мысль художника сосредоточилась в глазах и улыбке... Голова была больше натуральной величины, волосы гладко упадали по обеим сторонам лба, который кругло и сильно выдавался и, казалось, имел в устройстве своем что-то необыкновенное; глаза, устремленные вперед, блистали тем страшным блеском, которым иногда блещут живые глаза сквозь прорези черной маски; испытующий и укоризненный луч их, казалось, следовал за вами во все углы комнаты, и улыбка, растягивая узкие и сжатые губы, была более презрительная, чем насмешливая». Это не что иное, как точнейшее описание картины поэта «Предок Лерма».

Интересно, что картина написана в 1833 г., а приведенные строки из «Княгини Лиговской»—в 1835 г.

«Кавказский вид с Эльбрусом» легко сближается со строками юношеской записи поэта о Кавказе: «Часто во время зари я глядел на снега и далекие льдины утесов; они так сияли в лучах восходящего солнца, и в розовый блеск одеваясь, они, между тем, как внизу все темно, воз-



СРАЖЕНИЕ ПРИ ВАЛЕРИКЕ. НАЧАЛО БОЯ. ГЕНЕРАЛ ГАЛАФЕЕВ
Рисунок Лермонтова, 1840 г.
Публичная библиотека, Ленинград

СРАЖЕНИЕ ПРИ ВАЛЕРИКЕ. НАЧАЛО БОЯ. ГЕНЕРАЛ ГАЛАФЕЕВ
Рисунок Г. Гагарина с рисунка Лермонтова, 1840 г.
Русский музей, Ленинград

вещали прохожему утро. И розовый цвет их подобился цвету стыда; как будто девицы, когда вдруг увидят мужчину купаясь, в таком уж смущении, что белой одежды накинуть на грудь не успеют», или с описанием утра перед дуэлью в «Герое нашего времени»: «Кругом, теряясь в золотом тумане утра, теснились вершины гор, как бесчисленное стадо, и Эльборус на юге вставал белою громадой, замыкая цепь льдистых вершин, между которых уж бродили волокнистые облака, набежавшие с востока. Я подошел к краю площадки и посмотрел вниз, голова чуть-чуть у меня не закружилась: там внизу казалось темно и холодно, как в гробе; мшистые зубцы скал, сброшенных грозою и временем, ожидали своей добычи».

VII

В специальной разработке нуждается вопрос: с натуры сделано большинство лермонтовских картин и рисунков, или преобладающее количество их написано по памяти?

В литературе, посвященной Лермонтову-художнику, распространен взгляд, что в большей своей части картины поэта «подсказаны фантазией». Врангель объясняет неуклюжесть выполнения и некоторую наивность композиции именно этим обстоятельством.

Белявский, отмечая в кавказских пейзажах Лермонтова «романтически-традиционную трактовку горного пейзажа с его неизбежными развалинами, черными силуэтами скал, пробивающимися среди них бурными потоками и типичным трехпланным построением пространства», склонен видеть в этом причину слабости живописной техники и неумение компановать большие, сложные картины, т. е. говорит о том, что они исполнены Лермонтовым, в отличие от его военных зарисовок, не с натуры.

Еще более категорично высказывается П. Корнилов, который, отзываясь с похвалой о колорите лермонтовских пейзажей («Кавказский вид с Эльбрусом» и «Кавказский вид с саклей»), пишет: «Они написаны не с натуры, а лишь по острому впечатлению, воспринятому в натуре»[28].

Показания современников свидетельствуют, что Лермонтов рисовал и с натуры и «из головы». А. И. Арнольди, сослуживец поэта по Гродненскому гусарскому полку, вспоминает, что в Новгороде Лермонтов «брался за палитру, сам еще не зная, что явится на полотне»[29]. Бабушка поэта, Е. А. Арсеньева, в письме к своему родственнику А. И. Философову писала: «Посылаю вид кавказских гор, он ‹Лермонтов› там на них насмотрелся и приехав сюда, нарисовал»[30].

С другой стороны, существует свидетельство В. В. Бобарыкина, который застал во Владикавказе проезжающего Лермонтова за столом, отделывающим рисунки, которые он делал с натуры, проезжая по Военно-Грузинской дороге[31]. Наконец, сам поэт в письме к С. А. Раевскому в конце 1837 г. писал: «Я снял на скорую руку виды всех примечательных мест, которые посещал, и везу с собою порядочную коллекцию...». Глагол «снял», несомненно, следует понимать здесь в значении «зарисовал».

Обращаясь к картинам и рисункам, мы можем путем их сопоставления друг с другом с достаточной долей уверенности определить, какая часть из них исполнена с натуры.

Так, из одиннадцати картин, исполненных маслом, пять картин выполнены, по нашему мнению, безусловно с натуры. К числу их прежде всего должны быть отнесены «Вид Пятигорска» и «Вид Тифлиса», которые носят определенно «портретный» характер и по своему колориту кажутся несо-

мненными пленэрами. Сюда же следует присоединить «Кавказский вид с Эльбрусом» и «Кавказский вид с саклей». Несомненно с натуры написан и портрет А. Н. Муравьева. Слишком много в нем тонко подмеченных черт, слишком реалистична характеристика оригинала, чтобы можно было допустить, что портрет сделан по памяти.

Что касается остальных шести картин маслом, то совершенно очевидно, что не могли быть сделаны с натуры портрет воображаемого предка поэта и «Атака лейб-гвардии гусар». То же следует сказать и о картинах «Черкес» и «Воспоминание о Кавказе», которые, согласно свидетельству А. И. Арнольди, написаны Лермонтовым в Новгороде в 1838 г.

Остаются еще две картины, о которых высказать определенное мнение представляется затруднительным: это «Кавказский вид с верблюдами» и «Перестрелка в горах Дагестана». Несколько условная композиция и коричневый колорит первой из них говорят против того, что она могла быть исполнена с натуры. В отношении второй вопрос стоит сложнее: подобно акварелям «Эпизод из сражения при Валерике» и «Эпизод из Кавказской войны», она может фиксировать какой-то определенный момент войны, свидетелем которого был Лермонтов, но может представлять собою и свободную композицию вообще. Построение картины, ее колорит, несколько условный пейзаж делают более правдоподобным второе предположение.

Так обстоит дело с картинами Лермонтова. Что касается его акварелей и рисунков карандашом, то среди них безусловно преобладают вещи, сделанные с натуры. Таково большинство его акварельных портретов, такова сюита его кавказских пейзажей, таковы его портретные зарисовки в юнкерской тетради и, наконец, ряд карикатурных зарисовок, многие из которых, к сожалению, до сих пор не расшифрованы.

При изумительной зрительной памяти Лермонтова, чему свидетельством являются зарисовки военных на страницах юнкерской тетради и обложке «Вадима», с фотографической точностью передающие мельчайшие детали обмундирования и седловки, часто трудно бывает определить, сделана та или другая зарисовка с натуры или по памяти. Сказанное может быть отнесено, например, к многочисленным зарисовкам Вареньки Лопухиной на разных страницах юнкерской тетради или неоднократным зарисовкам Монго-Столыпина в рукописях и тетрадях.

Остановимся на композиции лермонтовских картин и их колорите.

В литературе о Лермонтове-художнике довольно прочно установилось мнение, что композицией он не владел. Врангель называет его композицию «наивной», Белявский говорит о неуменье компановать большие, сложные картины, Корнилов заявляет: «Отсутствие профессиональной школы и навыков сказывается повсюду: в рисунке, в перспективе (линейной и воздушной), в технике наложения краски и т. д.»[32].

Наконец, И. Андроников и В. Башмаков, авторы статьи «Неизвестные рисунки Лермонтова», пытаются именно беспомощностью перспективы публикуемых ими акварелей и рисунков доказать авторство Лермонтова. «Принадлежность Лермонтову акварельного рисунка,—пишут они,—на котором изображены удаляющиеся в горы всадники, бесспорна—фигуры горцев на конях почти в точности повторяют композицию известной картины Лермонтова „Воспоминание о Кавказе". Характерные для Лермонтова качества рисунка—укороченность перспективы и некоторая угловатость в изображении рельефа местности—только подтверждают авторство поэта, хотя рисунок и не носит его подписи»[33].



НАБРОСОК К АКВАРЕЛИ „ЭПИЗОД ИЗ СРАЖЕНИЯ ПРИ ВАЛЕРИКЕ"
Рисунок Лермонтова, 1840 г.
Литературный музей, Москва

Даже самого беглого сравнения воспроизведенных в статье рисунков с основной массой подлинных рисунков и акварелей Лермонтова достаточно для того, чтобы отвергнуть это малоубедительное утверждение.

Несомненно прав другой исследователь, который писал: «Перспектива его ⟨Лермонтова⟩ безукоризненна»[34]; да и Белявский, обвинявший Лермонтова в беспомощности перспективы в картинах маслом, признает, что «для Лермонтова-графика характерно умение строить свои композиции, пространственно передавать ощущение удаленности и глубины при крайней лаконичности средств выражения».

Переходя к колориту лермонтовских картин маслом, следует отметить три различные группы его произведений: первую, выдержанную в голубовато-зеленоватой гамме («Вид Пятигорска», «Вид Тифлиса», «Кавказский вид с саклей»), вторую—в золотисто-коричневой («Кавказский вид с Эльбрусом», «Кавказский вид с верблюдами», «Перестрелка в горах Дагестана») и третью—в темных рембрандтовских тонах («Предок Лерма», «Воспоминание о Кавказе», «Черкес»).

Интересно отметить, что как раз наименее удачную, на наш взгляд, третью группу составляют картины, написанные не с натуры, а по памяти и отчасти даже выдуманные.

Любопытно, что именно наиболее слабую по колориту картину «Воспоминание о Кавказе» Б. Мосолов из всех картин одну считал представляющей интерес «своим нешаблонным освещением и удачно переданным тоном вечернего неба». За Мосоловым почти все дальнейшие авторы статей о Лермонтове-художнике повторяют это совершенно неверное утверждение, кончая А. Савиновым, который пишет: «С Кавказом же связаны картины, написанные Лермонтовым; не случайно лучшая из них (по тонкому настроению и любовно разработанному колориту) носит название „Воспоминание о Кавказе"»[35].



ЭПИЗОД ИЗ СРАЖЕНИЯ ПРИ ВАЛЕРИКЕ
Акварель Лермонтова и Гагарина, 1840 г.
Русский музей, Ленинград

По своей тематике картины и рисунки Лермонтова могут быть разбиты на несколько групп.

Первенствующее место занимает военная тема. Если среди его картин маслом мы можем назвать только две, отражающие эту тему: «Атака гусар под Варшавой» и «Перестрелка в горах Дагестана», то среди акварелей и зарисовок в тетрадях и на отдельных листах военные сцены доминируют над всеми остальными.

На втором месте стоят пейзажи. Среди одиннадцати картин, исполненных маслом, шесть представляют собою пейзажи. Среди акварелей они почти отсутствуют, среди рисунков составляют довольно значительную группу.

Третье место принадлежит портретам. Из работ маслом, сделанных с натуры, мы можем назвать лишь одну: портрет А. Н. Муравьева. Зато акварельные портреты составляют целую сюиту: отец поэта, Лопухина, Раевский, Кикин, Одоевский, Монго-Столыпин, наконец автопортрет; несколько воображаемых—три испанца, восходящих к легендарному предку, так называемый «Фаталист», неизвестный мужчина в синем сюртуке и др. Значительное количество портретных зарисовок рассеяно по альбомам и отдельным листкам, но многие из этих зарисовок, несомненно являясь портретными, не могут быть до сих пор определены.

К четвертой группе принадлежат иллюстрации. Это количественно самая незначительная группа. К ней должны быть прежде всего отнесены четыре иллюстрации к повести «Аммалат Бек» А. Бестужева-Марлинского, находящиеся в юнкерской тетради, рисунок на отдельном листе, изображающий старуху в чепце и молодую девушку, возможно, являющийся иллюстрацией к пушкинскому «Домику в Коломне», и, наконец, рисунок, изображающий сцену убийства, по всей вероятности, представляющий собою иллюстрацию к неизвестному нам литературному произведению. Автоиллюстрации у Лермонтова, в отличие от Пушкина, как правило, почти не встречаются. Здесь должен быть упомянут лишь любопытный рисунок с надписью: «Diplomatie civile et militaire», который является несомненной иллюстрацией к стихотворению «Журналист, читатель и писатель», хотя на рисунке и изображено только два лица. Сюда же должна быть отнесена акварель, являющаяся фронтисписом к «Кавказскому пленнику» и рисующая эпизод из этой поэмы. Таковыми же могут быть признаны зарисовки на полях «Вадима» и (с некоторой натяжкой) на полях «Сашки».

К пятой группе относятся карикатуры. Их было много. Из свидетельств современников известно, что Лермонтов охотно рисовал их. По словам Васильчикова, секунданта его последней дуэли, у Глебова хранился целый альбом с карикатурами поэта на водяное общество, среди которых в различных видах был изображен Мартынов. Ряд карикатур Лермонтова был в альбоме Верещагиной, из которого до нас дошло несколько калек, снятых Висковатовым. Ряд карикатур имеется в юнкерском альбоме, правда, по большей части нерасшифрованных. В последнее время обнаружено несколько карикатур в альбоме А. Д. Блудовой.

Шестую группу составляют наброски и рисунки, сделанные «из головы», не связанные с каким-либо определенным литературным текстом и не являющиеся портретными. Это сюита различных голов, по преимуществу мужских, изображения всадников, военных и лошадей.

Висковатов отмечал: «Лерм⟨онтов⟩ охотно рисовал несущегося коня. В нем воплощал он „мысль“. В „Узнике“—черногривый конь. Конь в

„Гер⟨ое⟩ нашего времени“ играет важную роль во все мучительные минуты жизни Печорина. В наброске Л. на стихотв⟨орении⟩ „На севере диком“ между пальмой и сосной несется конь, т. е. тоскующая мысль мужа севера по девушке далекой»[36].

Следует отметить, что, в противоположность Пушкину, рисунков Лермонтова на автографах имеется очень немного. Отчасти объясняется это тем, что до нас дошло сравнительно незначительное количество черновиков Лермонтова: тетради, составляющие основной фонд его рукописного наследства, представляют собой беловые редакции, в которых рисунки почти отсутствуют. Впрочем, и в черновиках Лермонтова рисунок встречается гораздо реже, чем в пушкинских.

Все посредственное в живописи не имеет своего почерка, оно безлично. Все подлинное, все настоящее всегда угадывается по своему почерку, который не спутаешь с рукой другого.

Картины и рисунки Лермонтова именно таковы. Они не профессиональны, они грешат против многих правил живописного мастерства, но зато они все овеяны духом гениальности Лермонтова, все они таят в себе какую-то только им присущую гамму красок, своеобразный аромат его восприятия природы, подлинные куски его зрительных впечатлений.



СРАЖЕНИЕ ПРИ АХАТЛИ

Картина маслом Г. Гагарина, 1841 г.

В левом углу видна группа горцев, повторяющая композицию акварели Лермонтова „Эпизод из сражения при Валерике“

Русский музей, Ленинград

Когда на них смотришь, яснее понимаешь степень взаимной зависимости между Лермонтовым-художником и Лермонтовым-писателем.

При описании всех дошедших до нас живописных и графических работ Лермонтова мы ставили своей задачей дать как бы полный развернуто-аннотированный перечень их. Перед нами неминуемо вставал вопрос, по какому принципу построить это описание.

Совершенно естественно было выделить в особые группы работы маслом, акварелью и графические произведения, расположив эти работы внутри каждого отдела хронологически. Однако следовало решить вопрос, как поступить с отдельными акварелями и рисунками, находящимися в составе различных альбомов. Описывать ли их в составе альбомов полистно, не обращая внимания на хронологию, или рассматривать эти акварели и рисунки как отдельные, самостоятельные произведения, имеющие лишь случайную связь с данным альбомом?

Поскольку среди альбомов и тетрадей Лермонтова, заключающих в себе акварели и рисунки поэта, мы можем назвать лишь одну его юнкерскую тетрадь 1832—1834 гг., исключительно заполненную рисунками и, таким образом, представляющую собой нечто монолитное,—все остальные его художественные произведения, независимо от их нахождения, были нами рассмотрены как выполненные на отдельных листах.

Таким образом, акварели и рисунки из так называемого Рыбкинского альбома М. М. Лермонтовой и из альбома Публичной библиотеки (1840—1841 гг.) описаны нами в соответствующем разделе в хронологической последовательности. Для юнкерской тетради сделано исключение—она описана полистно.

При указании публикации описываемого живописного или графического произведения Лермонтова, нами отмечалась прежде всего первая публикация, а затем те издания, в которых наиболее полно представлено живописное наследство Лермонтова. Дать сводку всех появившихся в печати воспроизведений, не входило в нашу задачу.

При описании нами были приняты следующие условные обозначения. При указаниях местонахождения акварели, рисунка или картины маслом и их техники:

ПБ —Государственная ордена Трудового Красного Знамени публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Ленинград.
ЛБ —Государственная публичная библиотека СССР имени В. И. Ленина, Москва.
ИЛ —Институт литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР, Ленинград.
ИМ —Государственный исторический музей, Москва.
ГЛМ —Государственный литературный музей, Москва.
ЦЛА —Государственный центральный литературный архив, Москва.
ЛМ —Лермонтовский музей Николаевского кавалерийского училища, Петербург.
х. —холст.
м. —масло.
кар. —карандаш.
ит. кар.—итальянский карандаш.
л. —лист.

В примечаниях приняты следующие сокращения:

Висковатов—Сочинения Лермонтова под редакцией П. А. Висковатова, изд. В. Рихтера, М., 1889—1891, тт. I—VI.

Акад.—Сочинения Лермонтова под редакцией Д. И. Абрамовича, изд. Академии наук, Спб., 1910—1913, тт. I—V.

Семека—А. Семека. Михаил Юрьевич Лермонтов. 1814—1914. Издание высочайше утвержденного Комитета по сооружению при Николаевском кавалерийском училище памятника М. Ю. Лермонтову, Спб., 1914.

Печатник—Собрание сочинений Лермонтова под редакцией В. В. Каллаша, изд. «Печатник», М., 1914—1915, тт. I—VI.

Academia—М. Ю. Лермонтов. Собрание сочинений под редакцией Б. М. Эйхенбаума, изд. «Academia», М.—Л., 1935—1937, тт. I—V.

Альбом—М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество. 1814—1841. Альбом составлен научными сотрудниками Института мировой литературы им. А. М. Горького И. М. Айзенштадт, Г. В. Морозовой и З. А. Проскуряковой под руководством М. Э. Голосовкер, изд. «Искусство», М.—Л., 1941.

Лит. Нас.—«Литературное Наследство», № 43-44, М. Ю. Лермонтов, I и № 45-46, М. Ю. Лермонтов, II, изд. Академии наук, 1941—1948.

Избранные сочинения—М. Ю. Лермонтов. Избранные произведения под ред. Б. М. Эйхенбаума, Детиздат ЦК ВЛКСМ, М.—Л., 1939—1940, тт. I—II.

Хохряков—Материалы В. Х. Хохрякова. Работы над тетрадями Лермонтова, Институт литературы Академии наук СССР (Пушкинский дом), Ленинград, фонд 524.

Дело Лермонтовского музея—Дело о составлении Лермонтовского музея, Институт литературы АН СССР (Пушкинский дом), Ленинград, фонд 524.

Шан-Гирей—А. Шан-Гирей. М. Ю. Лермонтов.—Е. Сушкова (Е. А. Хвостова), Записки. 1812—1841, Л., 1928.

Рыбкин—Николай Рыбкин. Материалы к биографии Белинского и Лермонтова.—«Исторический Вестник» 1881, X.

Врангель—Н. Врангель. Лермонтов-художник. Собрание сочинений Лермонтова под ред. Д. И. Абрамовича, изд. Академии наук, Спб., 1913, т. V, стр. 210—217.

Мосолов—Б. Мосолов. Обзор художественных работ Лермонтова. Собрание сочинений Лермонтова под редакцией Д. И. Абрамовича, изд. Академии наук, Спб., 1913, т. V, стр. 218—226.

Белявский—Н. Белявский. Лермонтов-художник. «Искусство» 1939, кн. 5.

Каталог Лермонтовской выставки в Ленинграде—М. Ю. Лермонтов. К 125-летию со дня рождения. Каталог выставки в Ленинграде. Составили В. Л. Бубнова, М. М. Калаушин, П. Е. Корнилов, Академия наук СССР, М.—Л., 1941.

Каталог Лермонтовской выставки в Москве—Выставка лермонтовских фондов московских музеев. Составили Н. П. Пахомов и М. Д. Беляев. Гослитмузей, М., 1940.

Альбом М. М. Лермонтовой—Альбом Марии Михайловны Лермонтовой, матери поэта, приобретенный в 1938 г. Публичной библиотекой в Ленинграде у потомков Н. И. Рыбкина.

Лермонтовский музей—Лермонтовский музей Николаевского кавалерийского училища, открытый в 1883 г.

Емелин—Воспроизведение рисунков Лермонтова в книге: К. Александров и Н. Кузьмина. Материалы для библиографии Лермонтова под редакцией В. А. Мануйлова, т. I. Библиография текстов Лермонтова. Публикации, отдельные издания и собрания сочинений, Академия наук СССР, М.—Л., 1936, стр. 399—423.

Мартьянов—П. Мартьянов. Дела и люди века. Отрывки из старой записной книжки. Статьи и заметки. Спб., 1883, т. II.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Альбомы с зарисовками Дмитриева-Мамонова находятся в Третьяковской галлерее, а несколько рисунков—в собрании Государственного литературного музея, в Москве. Альбом зарисовок де Бальмена был издан в 1909 г.: Я. де Бальмен, Гоголевское время. Оригинальные рисунки.

[2] Рисунки Гоголя до сих пор не собраны. Часть их опубликована в изданиях: «Альбом выставки в память Гоголя и Жуковского», М., 1902; «Гоголевский сборник Нежинского лицея», Киев, 1902; «Памяти Гоголя. Сборник Общества Нестора Летописца», Киев, 1902; «Альбом Хмелевского», Полтава, 1902.

Из статей, посвященных рисункам Гоголя, см.: М. Сперанский, К рисунку Н. В. Гоголя.—«Беседы. Сборник Общества истории литературы», М., 1915; Н. Лернер, О рисунках Гоголя.—«Биржевые Ведомости», 8 декабря 1915 г.; А. Некрасов, Приписываемые Гоголю рисунки к «Ревизору».—«Литературное Наследство» 1935, № 19-21.—Во всех этих заметках, особенно в последней, высказывается мнение о плохих способностях Гоголя к рисованию.

[3] Рисунки Тургенева крайне малочисленны. Они находятся обычно в его письмах и представляют собою род шаржей на себя и своих знакомых. Отдельных статей посвященных его рисункам, мы не знаем.

Некоторые рисунки Л. Толстого, дающие возможность судить о его способностях к рисованию, опубликованы в двух томах «Литературного Наследства», посвященных Л. Толстому: №№ 35-36 и 37-38, 1938.

[4] Абрам Эфрос, Рисунки поэта, М., 1933.

[5] Н. Соловьев, Поэт-художник Василий Андреевич Жуковский.—«В. А. Жуковский», изд. журн. «Русский Библиофил».

[6] Из заметок, представляющих некоторый интерес благодаря содержащимся в них фактическим данным, мы можем указать:

Р(афаил Зотов), М. Ю. Лермонтов.—«Русский Художественный Листок» 1862, № 7; П. Висковатов, По поводу «Княгини Лиговской».—«Русский Вестник» 1882, № 3; П. Висковатов, Михаил Юрьевич Лермонтов. Неизданные стихотворения.—«Русская Старина» 1882, VIII, 387—391.—П. Заболотский (Письмо в редакцию газеты «Голос»).—«Голос» 1882, № 350; В. Александренко, Лермонтов, как художник.—«Русские Ведомости» 1891, № 275; В. Ч(уйко), Заметки о рисунках Лермонтова.—«Всемирная Иллюстрация» 1891, X, 46; Захарьин (Якунин), Белинский и Лермонтов в Чембаре.—«Исторический Вестник» 1898, XXI, 913; П. Шугаев, Из колыбели замечательных людей.—«Живописное Обозрение» 1898, № 25, 503; Н. Врангель, Лермонтов-художник.—Акад., V, 210—217; Б. Мосолов, Обзор художественных работ Лермонтова.—Там же, V, 218—226; М. Бабенчиков, Лермонтов в живописи.—«Современник» 1914, X, 156; Б. Зубакин, Поэт и рисунок.—«Искусство Трудящимся» 1925, № 16; «Сборник О-ва изучения русской усадьбы», вып. 2-й, 1927, 16; В. Ч., Замок Тамары (картина М. Ю. Лермонтова).—«Вечерняя Москва» 1927, 16 июня; М. Меленевская, Рисунки поэта.—«Советское Искусство» 1934, 11 октября; «О неизвестном карандашном рисунке Лермонтова в Пермской картинной галлерее».—«Известия» 1936, 26 июля; «Рисунки М. Ю. Лермонтова».—«Советское Искусство» 1939, № 5, 10 января; «Рисунки Лермонтова».—«Известия» 1939, 18 июня; «Новые лермонтовские рисунки».—«Известия» 1939, № 112, 16 мая; К. Весин, О ценных реликвиях и музейных олимпах.—«Сталинское Знамя» 1939, № 100 (Пенза); В. Бреннерт, Лермонтов-художник.—«Молодой Ленинец» 1939, № 234, 2 октября (Ворошиловск); «Картина М. Ю. Лермонтова».—«Вечерняя Москва» 1939, 14 октября; И. Андроников и В. Башмаков, Неизвестные рисунки Лермонтова.—«Огонек» 1939, № 25-26; Н. Белявский, Лермонтов-художник.—«Искусство» 1939, № 5, 5—20; Н. Пахомов и М. Беляев, Рисунки и картины Лермонтова.—«Выставка лермонтовских фондов московских музеев...», 23—25; Л. Фейнберг, Рисунок поэта.—«Советское Искусство» 1938, № 53; А. Савинов, Картины и рисунки М. Ю. Лермонтова.—«Правда» 1941, № 155, 6 июня; «Перед лермонтовскими днями».—«Литературная Газета» 1941, № 24, 15 июня; В. Бубнова, Новые лермонтовские материалы.—«Временник Пушкинской комиссии» 1941, VI, 551—555; П. Корнилов, Лермонтов в изобразительном искусстве.—«М. Ю. Лермонтов. Каталог выставки в Ленинграде...», 10—13; А. Михайлова, Рукописи М. Ю. Лермонтова («Труды Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина», II), Л., 1941, 64—68.

[7] А. Эфрос, цит. соч., 15.

[8] Белявский, 5.

[9] «М. Ю. Лермонтов».—«Русский Художественный Листок» 1862, № 7, 27.

[10] П. Заболотский (Письмо в редакцию газеты «Голос»).—«Голос» 1882, № 350.

[11] Рыбкин, 365—378.

[12] Из работ, регистрирующих живописное и графическое наследство Лермонтова, укажем прежде всего на «Каталог Лермонтовского музея Николаевского кавалерийского училища, составленный А. Бильдерлингом», затем на статью Б. Мосолова «Обзор художественных работ Лермонтова» (см. выше) и на перечень работ Лермонтова, находящийся в Пушкинском доме, напечатанный в книге: «Пушкинский дом при Российской Академии наук. Исторический очерк и путеводитель», Л., 1924 (134—135).—Указатель публикаций картин и рисунков Лермонтова составлен С. С. Емелиным под названием «Воспроизведение рисунков Лермонтова» и помещен в виде приложения к книге: К. Александров и Н. Кузьмина, Материалы для библиографии Лермонтова под ред. В. А. Мануйлова, I. Библиография текстов Лермонтова. Публикации, отдельные издания и собрания сочинений. Академия наук СССР, М.—Л., 1936, 399—423. К сожалению, эта капитальная работа несвободна от некоторых пропусков и погрешностей. Так, в ней пропущены автопортрет Лермонтова, публикация портрета Вареньки Лопухиной в мартовской книжке «Исторического Вестника» 1885 г. Первая публикация набросков четырех мужских голов на автографе стихотворения «Он смеется над моей пророческой тоской» указана в 1932 г. в «Литературной Энциклопедии», в то время как она имела место уже в 1910 г. во

II томе Академического издания. Во многих случаях неверно указано местонахождение оригинала, а также неправильны указания номеров рисунков юнкерской тетради.

В последнее время вышло два каталога лермонтовских выставок, организованных в связи с 125-летием со дня рождения Лермонтова. Первый из них: «М. Ю. Лермонтов. К 125-летию со дня рождения (1814—1939). Каталог выставки в Ленинграде. Составили В. Л. Бубнова, М. М. Калаушин, П. Е. Корнилов, Академия наук СССР, М.—Л., 1941» и второй: «Выставка лермонтовских фондов московских музеев. Составили Н. П. Пахомов и М. Д. Беляев, Гослитмузей, М., 1940», дают достаточно полные списки и описания работ Лермонтова, находящихся в Ленинграде и Москве.

[13] Мосолов, 218.

[14] Акварель «Два флигель-адъютанта», изображающая Э. А. Белосельского-Белозерского и В. П. Шемиота и принадлежащая Институту литературы Академии наук СССР, в Ленинграде (Пушкинский дом), неизменно воспроизводится во всех изданиях Лермонтова как его работа. Таковой значится она: в Собрании сочинений изд. «Academia», V, 378—379; в биографии Лермонтова Б. Эйхенбаума (Детгиз, 1935), 144; в Избранных сочинениях (Детгиз, 1940), II, 169; в книге С. Дурылина, «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова (Учпедгиз, 1940), 123; наконец как таковая значится она и в «Каталоге Лермонтовской выставки в Ленинграде».

[15] Белявский, 12—14.

[16] Висковатов, VI, 255.

[17] Шан-Гирей, 358.

[18] М. Меликов, Заметки и воспоминания художника живописца.—«Русская Старина» 1896, VI, 648.

[19] В. Мануйлов, Записки неизвестного гусара о Лермонтове.—«Звезда» 1936, № 5, 186.

[20] Е. Ростопчина, Записки о М. Ю. Лермонтове.—«Екатерина Сушкова. Записки. Редакция Ю. Г. Оксмана», Л., «Academia», 1929, 348—349.

[21] Н. Пахомов, Два новых автографа Лермонтова.—«Литературное Наследство» 1935, № 19-21, 505.

[22] П. Висковатов, Речка смерти.—«Исторический Вестник» 1885, III, 483.

[23] Об учителе Лермонтова П. Е. Заболотском (1803—1866) известны лишь отрывочные сведения, рассеянные в журнальных статьях и рецензиях. Художественный облик Заболотского восстановить затруднительно, так как сохранились лишь немногие его работы; списка его произведений не существует. Из литературы о нем можно указать: Сергей Эрнст, Картины русских художников в собрании Е. Г. Швартца.—«Старые Годы» 1916, № 1-2; А. Воейков, О выставке в Императорской Академии художеств в 1830 году.—«Русский Инвалид или Военные Ведомости» 1830, № 2, 56; Н. Пахомов, Лермонтов в изобразительном искусстве, изд. Академии наук СССР, М., 1940, 40; «М. Ю. Лермонтов в портретах». Редакция и вступительная статья И. Зильберштейна, изд. Гос. литературного музея, М., 1941, 18—22 и 42—43.

[24] И. Анненский, Об эстетическом отношении Лермонтова к природе.—«Русская Школа» 1891, XII, 79.

[25] С. Родзевич, Лермонтов, как романист, Киев, 1914.—«„Pittoresque",—как понимали его С.-Бев, Гюго, Виньи,—пишет Родзевич,—стремление к конкретным образам, протест против сухого аллегоризма описания XVIII века, а с другой стороны и протест против фотографичности».

[26] С. Дурылин, Как работал Лермонтов.—«Мир», М., 1934, 106.

[27] В. Виноградов, Стиль прозы Лермонтова.—«Литературное Наследство» 1941, № 43-44, 530.

[28] П. Корнилов, Лермонтов в изобразительном искусстве.—«Лермонтовская выставка в Ленинграде», 12.

[29] Р⟨афаил Зотов⟩, М. Ю. Лермонтов.—«Русский Художественный Листок» 1862, № 7, 28.

[30] См. публикацию А. Михайловой, Лермонтов по документам архива А. И. Философова, в настоящем томе.

[31] В. Бобарыкин, Три встречи с Лермонтовым.—«Русский Библиофил» 1915, V, 76.

[32] П. Корнилов, цит. соч., 12.

[33] И. Андроников и В. Башмаков, Неизвестные рисунки Лермонтова.—«Огонек» 1939, № 25-26, 24.

[34] В. Бреннерт, Лермонтов-художник.—«Молодой Ленинец» (Ворошиловск) 1939, № 234, 2 октября.

[35] А. Савинов, Картины и рисунки М. Ю. Лермонтова.—«Правда» 1941, № 155.

[36] Надпись П. Висковатова на обороте рисунка, изображающего скачущего коня и находящегося в Публичной библиотеке в Ленинграде; см. ниже—наше описание рисунков.

I. КАРТИНЫ

1. «ПРЕДОК ЛЕРМА».
Х., м. Погрудный. $^3/_4$ влево. 60×51. [1833]
ИЛ. Поступил в 1886 г. в ЛМ от А. А. Лопухина (сына).
Воспроизведено: Акад., V, 224—225.—Семека, 10.—Печатник, I, XI.—Academia, IV, 472—473.—Альбом, 126.—Лит. Нас., 45-46, 703.

Картина является портретом воображаемого испанского предка Лермонтова—«герцога Лермы». Написана в темных, рембрандтовских тонах.

Об истории создания портрета П. А. Висковатов, со слов Е. Д. Лопухиной, рассказывает следующее: «Существовало предание о том, что фамилия Лермонтовых происходила от испанского владетельного герцога Лермы, который во время борьбы с маврами должен был бежать из Испании в Шотландию. Это предание было известно и Михаилу Юрьевичу... В 1830 или 1831 г. Лермонтов в доме Лопухиных, на углу Поварской и Молчановки, начертил на стене углем голову (поясной портрет), вероятно, воображаемого предка. Он был изображен в средневековом испанском костюме, с испанскою бородкой, широким кружевным воротником и с цепью ордена Золотого Руна вокруг шеи. В глазах и, пожалуй, во всей верхней части лица нетрудно заметить фамильное сходство с самим нашим поэтом. Голова эта, нарисованная al fresco, была затерта при поправке штукатурки, и приятель поэта, Алексей Александрович Лопухин, был этим очень опечален, потому что с рисунком связывалось много воспоминаний о дружеских беседах и мечтаниях. Тогда Лермонтов нарисовал такую же голову на холсте и выслал ее Лопухину из Петербурга»[1].

Иначе об этом рассказывает сын А. А. Лопухина, Александр Алексеевич, в своем письме к начальнику Николаевского кавалерийского училища и организатору Лермонтовского музея А. А. Бильдерлингу от 3 ноября 1881 г.:

«Позвольте мне, бывшему воспитаннику Школы гвардейских подпрапорщиков и гвардейских юнкеров ⟨позднее преобразованной в Николаевское кавалерийское училище⟩, коего рожденье воспето Лермонтовым («Ребенка милого рожденье...»), принести свой вклад в устроенный Вашим Превосходительством Лермонтовский музей. Прилагаемое изображение рисовано рукою поэта при следующих обстоятельствах: покойный отец мой был очень дружен с Лермонтовым и сей последний, приезжая в Москву, часто останавливался в доме отца на Молчановке, где гостил подолгу. Отец рассказывал мне, что Лермонтов вообще, а в молодости в особенности, постоянно искал новой деятельности и, как говорил, не мог остановиться на той, которая должна бы его поглотить всецело и потому, часто меняя занятия, он, попадая на новое, всегда с полным увлечением предавался ему. И вот в один из ранних периодов, когда он занимался исключительно математикой, он однажды до поздней ночи работал над разрешением какой-то задачи, которое ему не удавалось и утомленный заснул над ней. Тогда ему приснился человек, изображенный на прилагаемом полотне, который помог ему разрешить задачу. Лермонтов проснулся, изложил разрешение на доске и под свежим впечатлением мелом и углем нарисовал портрет приснившегося ему человека на штукатурной стене его комнаты; на другой день отец мой пришел будить Лермонтова, увидел нарисованное и Лермонтов рассказал ему в чем дело. Лицо изображенное было настолько

характерно, что отец хотел сохранить его и призвал мастера, который должен был сделать раму кругом нарисованного, а самое изображение покрыть стеклом, но мастер оказался настолько неумелым, что при первом приступе штукатурка с рисунком развалилась. Отец был в отчаянии, но Лермонтов успокоил его, говоря: „ничего, мне эта рожа так в голову врезалась, что я тебе намалюю ее на полотне", что и исполнил. Отец говорил, что сходство вышло поразительное. Этот портрет приснившегося человека с тех пор постоянно висел в кабинете отца, от которого и перешел мне по наследству. К сожалению, я не могу определить, в котором году было написано это изображение...»[2].

Письма Лермонтова к М. А. Лопухиной и письмо А. А. Лопухина-отца к Лермонтову, подтверждая правдоподобность этих рассказов, вносят некоторые поправки и позволяют довольно точно датировать эту картину.

В письме к М. А. Лопухиной из Петербурга от 2 сентября 1832 г. Лермонтов писал: «M-lle Annette говорила мне, что еще не стерли со стены знаменитую голову... Жалкое самолюбие! Это меня обрадовало, да еще как! Что за глупая страсть: оставлять везде следы своего пребывания». Письмо это свидетельствует о том, что нарисованная Лермонтовым голова его воображаемого предка сохранялась на стене дома продолжительное время. Тем самым опровергается версия Лопухина-сына, что она погибла при попытке застеклить ее и вставить в раму сейчас же после ее исполнения Лермонтовым. Вернее всего, что она погибла при ремонте дома.

Несколько недель спустя Лермонтов писал М. А. Лопухиной: «Скажите, пожалуйста, Алексису ‹Лопухину›, что я пришлю ему подарок, какого он не ожидает. Ему давно хотелось чего-нибудь в таком роде: он и получит, только вдесятеро лучше». Эти строки можно истолковать в том смысле, что, получив известие о гибели нарисованной им на стене дома головы своего предка, Лермонтов спешит утешить своего друга обещанием восстановить эту утрату. Как бы то ни было, но в дошедшем до нас отрывке из письма А. А. Лопухина к Лермонтову от 25 февраля 1833 г. читаем: «Очень и очень тебе благодарен за твою голову: она меня восхищает и между тем иногда грусть наводит, когда я в ипохондрии...»[3].

Довольно слабая по живописной технике, эта первая работа Лермонтова в красках интересна тем, что она свидетельствует насколько кратковременным и внешним было влияние Рембрандта, которое поэт сумел полностью преодолеть в своих дальнейших работах.

2. ПОРТРЕТ АНДРЕЯ НИКОЛАЕВИЧА МУРАВЬЕВА.

Картон, м. Ниже колен. $^3/_4$ влево. 31,1×25,4. [1835—1837] На обороте наклеена бумажка с надписью чернилами: «Portrait d'André Mouravieff dessiné par Lermontoff offert comme souvenir au Prince Alexandre Schachovskoy le 30 âout 1885 par la Bnne Sophie de Staël-Holstein». (*Перевод*: «Портрет Андрея Муравьева, написанный Лермонтовым и подаренный на память князю Александру Шаховскому 30 августа 1885 баронессой Софьей Сталь-Гольштейн».) На медной дощечке у рамы: «Портрет писателя Андрея Николаевича Муравьева (1806—1874) работы М. Ю. Лермонтова, принесен в дар кн. Валентином Александровичем Шаховским. 1916».

Музей А. С. Пушкина, Москва. Поступил в ЛМ от кн. В. А. Шаховского 30 марта 1916 г. Затем в ИЛ. В 1937 г. передан в Музей А. С. Пушкина.

Воспроизведено: Известия Лермонтовского и Исторического Музеев Николаевского Кавалерийского Училища 1916, I, 74.—Альбом, 205.—Лит. Нас., 45-46, 85.

На портрете А. Н. Муравьев изображен сидящим прислонившись к стволу дерева, в высоком черном галстуке, одетый в желтый халат с нашитыми на груди карманами. Слева сзади вид усадьбы.

А. Н. Муравьев был причастен к литературе; еще юношей он писал стихи. Учителем его был С. Е. Раич, у которого учился и Лермонтов. В 1827 г. Муравьев выпустил сборник стихов «Таврида», в 1832 г.—книгу «Путешествие по святым местам», которая доставила автору место за обер-прокурорским столом в синоде.

Лермонтов был знаком с Муравьевым, посещал его, искал через него защиты по делу о стихах на смерть Пушкина. В своей книге «Знакомство с русскими поэтами» Муравьев подробно рассказывает историю своего заступничества за Лермонтова перед Мордвиновым и обстоятельства, при которых будто бы были написаны поэтом известные стихи «Ветка Палестины»[4]. С фактической стороны последние его указания, однако, малодостоверны. Это учел, повидимому, и сам Муравьев и в своей брошюре «Описание предметов древности и святыни, собранных путешественниками по святым местам», изданной в Киеве годом позднее, т. е. в 1872 г., описал эпизод, связанный с созданием Лермонтовым своих стихов, лишь в самых общих чертах, опустив все подробности.

Вопреки рассказам Муравьева, особенной близости с Лермонтовым у него, надо думать, не было. Об этом достаточно красноречиво говорит как раз портрет Муравьева, исполненный Лермонтовым. Всегда правдивый в своем творчестве, поэт не смог сгладить того нелестного впечатления, которое, очевидно, производил оригинал портрета на окружающих. Свидетельства современников единодушны в этом отношении; все они рисуют Муравьева как человека фальшивого, под маской внешнего «смирения» скрывающего свои наклонности, пронырливого и неразборчивого в средствах карьериста[5]. «Так кажется и видишь эту дылдистую фигуру с умными, но неприятными глазами и типическим русым коком. В великосветские гостиные Андрей Николаевич вступал обыкновенно со свойственной ему исключительнюю, неуклюжею грацией, всегда в высоком черном жилете „под душу“ и с миниатюрными беленькими четками, обвитыми вокруг запястья левой руки; здесь он иногда вещал, но более всего собирал вести, куда колеблются весы. Способность к интриге в Андрее Николаевиче, по мнению совоспитанных ему, была не великой и не высокой пробы. Самое тонкое и внушительное в его политике, по замечанию современников, было уменье „стоять как высокий дуб развесистый, один у всех в глазах“»[6].

Сравнивая отмеченные черты внутреннего облика и внешности Муравьева с живописным портретом Лермонтова, мы не можем не поразиться меткости той характеристики, которая дана в портрете: тут налицо и «дылдистая фигура», и «русый кок», и, наконец, «уменье стоять как высокий дуб развесистый». Такое проникновение в духовный облик оригинала, такая острая характеристика изображаемого лица свидетельствуют о недюжинных способностях Лермонтова в области живописи и о реалистических тенденциях его живописного мастерства.

То обстоятельство, что описываемый портрет принадлежал вначале баронессе Сталь-Гольштейн, служит лишним доказательством в пользу авторства Лермонтова: в 1838 г., в период пребывания поэта в Новгороде, где стоял Гродненский гусарский полк, он часто общался с первоначальной владелицей портрета и был, повидимому, в дружеских отношениях с ней[7].

В. А. Шаховской, принесший этот портрет в дар Лермонтовскому музею, в своем письме в музей от 30 марта 1916 г. затрудняется сказать, в котором

году он написан. Вернее всего датировать его 1836—1837 г., когда встречи Лермонтова с А. Н. Муравьевым были наиболее частыми.

В Музее А. С. Пушкина имеется старинная акварельная копия этого портрета.

3. АТАКА Л.-ГВ. ГУСАР ПОД ВАРШАВОЙ 26 АВГУСТА 1831 г. Х., м., 65,8×79,3. Внизу в середине подпись: «М. Лермонтов 1837». Артиллерийский исторический музей, Ленинград.



А. Н. МУРАВЬЕВ

Портрет маслом Лермонтова, 1835—1837 гг.

Музей А. С. Пушкина, Москва

Воспроизведено: Сочинения Лермонтова, изд. Сытина, М., 1904, I, 114.— Акад., V, 224—225.—Семека, 33.—Печатник, V, 45.—Лит. Нас., 45-46, 91.

На первом плане, около рва, четверо убитых и три лошади; вдали скачущие фигуры гусаров, из которых один, раненый, откинулся назад; на правой стороне изображена схватка гусаров с конным повстанцем. Гусары одеты в красные доломаны и голубые брюки на-выпуск; за плечами светлосерые голубоватые шинели; чепраки голубовато-синие, с золотым шитьем и вензелем Николая I.

В рукописных материалах В. Х. Хохрякова есть следующая запись: «Лермонтов написал масляными красками картину, долго писал ее (хотел изобразить как лейб-гусарский полк вскочив в одни ворота Варшавы—выскочил в другие—из молодечества потеряв треть людей), поднес к камину сушить. Св. Аф. ⟨Раевский⟩ не успел предостеречь его, картина истрескалась, Лермонтов снова принялся за нее»[8].

Письмом от 4 ноября 1880 г. на имя А. А. Бильдерлинга родственник поэта, А. Лермонтов, сообщал следующее: «Я припоминаю также, что у кн. Шаховского, начальника штаба Варшавского военного округа, я видел картину, рисованную масляными красками Лермонтовым, она изображает атаку лейб-гусар, сколько помнится, под Остроленкой»[9].

До последнего времени были известны лишь две раскрашенные фотографии с этой картины, находившиеся в Институте литературы. Первая из них поступила в Лермонтовский музей в 1883 г. от офицеров л.-гв. гусарского полка, а вторая после революции из Ленинградского музейного фонда. Они все время считались подлинными акварелями Лермонтова. Однако при внимательном изучении нам удалось доказать, что это лишь фотографии: на одной из них имеется тисненый штамп «Фотография В. Лапре», а на другой—вдавленные буквы «В. С. Л.».

В 1937 г. мы обнаружили в Артиллерийском историческом музее в Ленинграде оригинал картины. Старинная копия с нее хранится в пятигорском музее «Домик Лермонтова»; она уступает во многом оригиналу.

Фигуры лошадей и всадников, как и весь колорит картины, чрезвычайно характерны для Лермонтова, и его авторство не вызывает никаких сомнений. Если мы припомним, что в феврале 1837 г. Лермонтов был арестован по делу о стихах на смерть Пушкина, а в записях Хохрякова ясно говорится, со слов приятеля поэта, Раевского, о «камине», то исполнение этой картины следует отнести к январю 1837 г.[10].

4. ВИД ПЯТИГОРСКА.

Картон, м., 26,2×33,9. [1837] Справа внизу на скале монограмма из букв «Л. М.». Сзади наклеена выцветшая бумажка со следующей записью: «Сим удостоверяю, что картина сия вид Пятигорска рисована Мих. Юр. Лермонтовым и досталась жене моей от ее брата Акима Павловича Шан-Гирей, родственника и друга М. Ю. Лермонтова. По смерти жены моей Екатерины Павловны, рожденной Шан-Гирей, картина сия унаследована ее дочерью Екатериной Владимировной, рожденной Веселовской, моей единственной дочерью. Один из фотографических снимков с сей картины был отослан в Лермонтовский музей к его юбилею моей покойной супругой Ек. П. Веселовской, рожденной Шан-Гирей. Дворянин... ⟨неразборчиво⟩ Веселовский... ⟨го⟩да Декабря 29 дня».

ГЛМ. Картина приобретена в 1940 г. в Вильнюсе в антикварном магазине.

Воспроизведено: Открытое письмо 1901 г.—Известия Лермонтовского и Исторического Музеев Николаевского Кавалерийского Училища 1917, № 2, 99.—Лит. Нас., 45-46, 64—65 (в красках).

Справа по дорожке, ведущей к горам и гроту, изображена фигура идущего мужчины в сюртуке и цилиндре; в середине верховой; внизу вид Пятигорска и бульвара, освещенных солнцем, слева гора Горячая; вдали цепь снежных гор с Эльбрусом.

В 1917 г. среди других лермонтовских реликвий, принесенных в дар Лермонтовскому музею Евгенией Акимовной Казьминой, дочерью Акима Павловича Шан-Гирея, под № 10 значится фотография с этой картины со следующим пояснением: «Снимок с картины масляными красками, рисованный Лермонтовым; вид Пятигорска с того места, где потом выстроена была Елизаветинская галлерея. Подлинная картина подарена

была Лермонтовым своей кузине Е. П. Веселовской; от нее перешла к дочери ее Екатерине Андреевне Андреевой. Андреевы жили в своем имении под Вильно. Последнее известие о них получено было в 1916 г. из Городницы (Гродн. губ.)»[11].

Авторство Лермонтова легко устанавливается как данными о происхождении этой картины, заслуживающими полного доверия, так и стилистическими особенностями ее живописной техники. Характерная фигура всадника, типичный для Лермонтова прием при изображении кустов, деревьев и скал, наконец, тональность картины—все чрезвычайно близко к другим лермонтовским картинам маслом.

Исполнение картины вероятнее всего отнести к 1837 г., ко времени первой ссылки Лермонтова на Кавказ, когда он долгое время пробыл в Пятигорске, Кисловодске, а затем совершил путешествие по Кавказу. В письме поэта к С. А. Раевскому от конца 1837 г. читаем: «Я снял на скорую руку виды всех примечательных мест, которые посещал, и везу с собою порядочную коллекцию; одним словом, я вояжировал».

Как бы подтверждением к только-что сказанному служат воспоминания В. В. Бобарыкина. «Я жил,—пишет он,—во Владикавказе... Однажды базарный пришел мне сказать, что какой-то приезжий офицер желает меня видеть. Я пошел в заезжий дом, где застал такую картину: М. Ю. Лермонтов в военном сюртуке и какой-то статский (оказалось француз-путешественник) сидели за столом и рисовали, во все горло распевая: „A moi la vie, à moi la vie, à moi la liberté...". Я спросил, что они рисуют, и узнал, что в проезд через Дарьяльское ущелье, отстоящее от Владикавказа, как известно, в 20—40 верстах, француз на ходу вылезши из перекладной телеги, делал croquis окрестных гор; а они, остановясь на станциях, совокупными стараниями отделывали и даже, кажется, иллюминовали эти очертания»[12].

«Собирая от местных жителей старинные их предания, он ⟨Лермонтов⟩ часами проводил за альбомом или даже с кистью в руках,—пишет биограф поэта П. А. Висковатов,—многие места Дарьяльского ущелья, перевал и по реке Арагве сняты им. Мне удалось видеть и даже приобрести отлично выполненные картины, сделанные им масляными красками»[13].

Все эти свидетельства дают нам право вывести заключение, что Лермонтов именно в первую свою ссылку на Кавказ, пробыв свыше двух месяцев на Кавказских минеральных водах, изъездив, как он сам писал, «линию всю вдоль, от Кизляра до Тамани», побывав в Шуше, Кубе, Шемахе, в Кахетии, особенно увлекался живописью и, будучи относительно свободным, выполнил целую серию карандашных и масляных зарисовок тех мест, в которых он жил или по которым «вояжировал». В свою вторую ссылку, в 1840 г., он находился почти все время в экспедициях и рисовал сравнительно мало.

Картина «Вид Пятигорска» выполнена поэтом, очевидно, вскоре после его приезда в Пятигорск, во время его ежедневных прогулок по горам.

5. КАВКАЗСКИЙ ВИД С ЭЛЬБРУСОМ.

Картон, м., 26,2×44,5. [1837]

ИЛ. Поступила в ЛМ в 1880 г. от А. А. Краевского.

Воспроизведено: Акад., I, 112—113.—Семека, 38.—Печатник, I, 120.—Альбом, 277 (в красках).—Лит. Нас., 43-44, 752—753 (в красках).

На переднем плане, слева, на круто обрывающейся плоской голой скале, у края—фигуры двух человек; левее—всадника и двух оседланных

лошадей. Справа, на заднем плане, гора Эльбрус в лучах восходящего солнца.

Хотя ни даты, ни подписи на картине нет, но тот факт, что она пожертвована в Лермонтовский музей А. А. Краевским именно как работа Лермонтова, достаточно убедительно подтверждает авторство поэта. С А. А. Краевским Лермонтов был дружен, в его журнале «Отечественные Записки» он постоянно печатался; Краевским же были пожертвованы в музей многие рукописи и личные вещи поэта.

Датируется нами картина 1837 г. на основании соображений, высказанных по поводу датировки предыдущей картины. Добавим, что картина изображает вид на Эльбрус, очевидно с Бермамыта, куда обычно ездили из Кисловодска встречать восход солнца.

По своей живописной технике, по мастерски разрешенной перспективе, по колориту картина эта является наиболее законченным и совершенным произведением Лермонтова-художника.

6. КАВКАЗСКИЙ ВИД С САКЛЕЙ.

Картон, м., 36×43,5. [1837]

ИЛ. Поступила в ЛМ через посредство Е. Бильбасовой от семьи А. А. Краевского в 1890 г.

Воспроизведено: Акад., V, 224—225.—Семека, 42.—Печатник, V, 345.—Альбом, 255.—Лит. Нас., 43-44, 64—65 (в красках).

На переднем плане дорога, ведущая к сакле и разрушенной круглой башне; по дороге идет мужчина, ведя в поводу осла, на котором сидит женщина, закутанная в чадру; справа и слева от дороги кусты и небольшие деревья. Вдали через речку в синей дымке горы; на вершине одной из них виден монастырь.

Е. Бильбасова в сопроводительном письме в Лермонтовский музей от 17 февраля 1890 г. пишет: «Семья покойного А. А. Краевского просит вас принять для хранения в Лерм. музее два пейзажа из кавказской природы, нарисованные М. Ю. Лермонтовым. Принадлежность этих картин кисти знаменитого поэта не подлежит сомнению: еще жив и здравствует Д. В. Григорович, свидетельствующий о подлинности этих художественных произведений Лермонтова»[14].

Поскольку к 1890 г. «Кавказский вид с Эльбрусом» уже поступил в музей от самого А. А. Краевского, приходится думать, что одной из пожертвованных картин является как раз «Кавказский вид с саклей». Однако в этом сообщении остается невыясненным, о каком втором принесенном в дар музею кавказском виде, написанном Лермонтовым и находившимся ранее в семье Краевского, идет речь: сколько известно, никакого другого вида в Лермонтовском музее не имелось.

Подтверждением того, что именно «Кавказский вид с саклей» и был пожертвован семьей Краевского через Бильбасову, служит до некоторой степени и редакционное примечание И. Болдакова к «Герою нашего времени», в котором сказано: «Сам Лермонтов имел склонность к занятиям живописью и обладал значительным талантом. У покойного А. А. Краевского хранился прекрасно написанный им ландшафт (ныне в Лермонтовском музее), изображающий местность, где находится монастырь Мцхети и сливаются струи Арагвы и Куры (Мцыри). Страсть к рисованию проснулась в поэте весьма рано и не покидала его во всю жизнь. Альбомы его переполнены рисунками, исполненными карандашом, чернилами и красками; Лермонтовский музей владеет несколькими произведениями его кисти»[15].

Упоминание И. Болдакова о нахождении у Краевского лермонтовской картины, изображающей «местность, где находится монастырь Мцхети и сливаются струи Арагвы и Куры», позволяет нам сблизить ее с «Кавказским видом с саклей», так как описание это совсем не подходит к картине «Кавказский вид с Эльбрусом».

По своей живописной манере, особенно в изображении кустов и деревьев, картина эта весьма близка к «Кавказскому виду с верблюдами» и «Перестрелке в горах Дагестана», о которых речь идет ниже, а по перспективе и колориту перекликается с «Кавказским видом с Эльбрусом».

Превосходно передана здесь воздушная перспектива, в нежноголубой дымке которой мягко рисуются горы, окружающие долину реки.



АТАКА Л.-ГВ. ГУСАР ПОД ВАРШАВОЙ 26 АВГУСТА 1831 г.
Картина маслом Лермонтова, 1837 г.
Артиллерийский исторический музей, Ленинград

7. КАВКАЗСКИЙ ВИД С ВЕРБЛЮДАМИ.

Х., м., 62×72. [1837]

ИЛ. Приобретена в 1939 г. в Киеве у Е. В. Эггерс, родители которой купили картину в Пензенской губернии. Здесь, как известно, находилось имение бабки Лермонтова—с. Тарханы.

Воспроизведено: Правда 1941, № 155, от 6 июня.—Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, вып. VI, 1941, 554.—Лит. Нас., 45-46, 96—97 (в красках).

На переднем плане между отдельных скал и деревьев вьется дорога, на которой изображены: всадник на белой лошади, пеший мужчина в бурке с ружьем за плечами и погонщик с двумя верблюдами, на одном из которых сидит женщина. Справа кусты и деревья, слева утесы; на одном из них остатки замка или крепости. Вдали цепь снежных гор. Озеро, изображенное на этой картине, напоминает озеро на одной из литографий Гагарина: «Le lac Sevang au Cokcha» (таблица XXIII альбома «Kaucase

pittoresque»). Если в картине Лермонтова изображено озеро Севан, то это расширяет и без того уже разнообразную карту путешествий Лермонтова по Кавказу в 1837 г.

Ни даты, ни подписи на картине нет. Датируем ее на основании соображений, высказанных выше по поводу картины «Вид Пятигорска».

Экспертиза, произведенная Русским музеем, «после сравнения картины с другими полотнами Лермонтова, по общности художественных приемов, признала ее принадлежность кисти Лермонтова. По сюжету, по романтичности трактовки пейзажа и фигур даже в деталях она аналогична другим работам Лермонтова маслом»[16].

Сличение картины с подписным рисунком Лермонтова «Тифлис. Метехский замок», находящимся также в Институте литературы, позволяет с достаточной уверенностью признать единство их авторского почерка. Фигура белой лошади на переднем плане, фигуры двух верблюдов, с сидящим человечком на втором, очень близки к аналогичным изображениям на картине «Кавказский вид с верблюдами».

Выдержанная в золотисто-коричневатых тонах, роднящих ее с «Кавказским видом с Эльбрусом», картина представляет для нас огромный интерес, так как является связующим звеном между весьма различными по технике картинами Лермонтова. Особенно характерна здесь манера, в которой написаны скалы и деревья, не оставляющая никаких сомнений в авторстве Лермонтова.

Вводя эту картину впервые в список лермонтовских живописных работ, следовало бы дать ей такое название, которое могло бы за ней сохраниться и в дальнейшем. В каталоге Лермонтовской выставки в Ленинграде картине этой присвоено название «Караван верблюдов в горах Кавказа», что явно не соответствует ее содержанию, так как на ней изображены всадник, четыре человека и всего лишь два верблюда, причем вообще все фигуры играют по сравнению с пейзажем второстепенную роль. Поскольку нам известны два вида Кавказа с названиями: «Кавказский вид с Эльбрусом» и «Кавказский вид с саклей», название «Кавказский вид с верблюдами» представляется нам наиболее соответствующим ее содержанию.

8. ВИД ТИФЛИСА.

Картон, м., 32,2×39,5. [1837]

Ивановский областной музей. Поступила от И. И. Власова, ранее находилась в семье Петровых.

Воспроизведено: Известия 1939, № 238, от 14 октября.—Лит. Нас., 45-46, 160—161 (в красках).

На переднем плане по склону горы среди пирамидальных тополей и кустарников разбросаны домики; на берегу реки Куры две женские фигуры. С левой стороны, на высоком каменистом берегу реки, ряд домов с храмом; справа высокий холм с развалинами Метехского замка. Вдали горы.

Сосланный за стихи на смерть Пушкина на Кавказ, Лермонтов после курса лечения на Группе минеральных вод, прибыл в Нижегородский драгунский полк, квартировавший в Кара-Агаче, близ Царских колодцев, верстах в ста от Тифлиса.

Тифлис с его восточным колоритом не мог не произвести на Лермонтова сильного впечатления, и совершенно естественно, что он захотел запечатлеть его и в живописи. По выражению декабриста А. Е. Розена, «в Тифлисе все предметы и лица имели особенный, не европейский отпечаток; дома с плоскими крышами, армяне с навьюченными верблю-

ЧЕРКЕС

Картина маслом Лермонтова, 1838 г.

Институт литературы, Ленинград



дами, грузины с арбами, женщины, покрытые чадрами, ослы с вязанками дров, кони с кожаными мехами на спине, налитыми кахетинским вином...»[17].

Ряд живописных работ Лермонтова как раз отображает все перечисленные Розеном особенности восточного колорита Кавказа вообще и Тифлиса в частности.

Картина была подарена Лермонтовым его родственнику, Павлу Ивановичу Петрову, в Ставрополе в 1837 г. и хранилась в семье Петровых до 1923 г., когда внуком его, Святославом Аркадьевичем, была подарена И. И. Власову, а последним передана в Ивановский областной музей. Биографические данные о П. И. Петрове позволяют нам довольно точно датировать картину.

П. И. Петров (1790—1871), происходящий из дворян Костромской губернии, успешно делает обычную для того времени военную карьеру. В 1834 г. он уже генерал-майор и начальник штаба войск по Кавказской линии. 25 декабря 1837 г. был уволен в годовой отпуск и на Кавказ уже не вернулся. В 1840 г. вышел в отставку и поселился в селе Горском, Галичского уезда Костромской губернии. Около 1820 г. он женился на Анне Акимовне Хастатовой, дочери Екатерины Алексеевны Хастатовой, урожденной Столыпиной, родной сестры бабки Лермонтова, Е. А. Арсеньевой.

О дружеских и родственных связях Петрова с Лермонтовым достаточно ярко говорят письма поэта к Петрову и к бабушке. В 1837 г., живя в Ставрополе, П. И. Петров неоднократно оказывал гостеприимство Лермонтову. В детский альбом сына Петрова, Аркадия, Лермонтов вписал известное четверостишие «Ребенку» («Что мне сказать тебе по просту»), самому же Петрову подарил картину «Вид Тифлиса», список своего стихотворения «Смерть поэта» и рукопись «Последнего новоселья»[18].

Несмотря на отсутствие подписи, авторство Лермонтова легко устанавливается прежде всего стилистическими особенностями картины, а затем вполне авторитетным ее происхождением.

Выдержана картина в зеленовато-голубых тонах и очень близка по своей живописной манере к «Кавказскому виду с саклей». Что касается ее датировки, то совершенно естественно считать ее выполненной в 1837 г., когда Лермонтов жил в Тифлисе.

9. «ВОСПОМИНАНИЕ О КАВКАЗЕ».

Картон, м., 30×44,5. [1838] На обороте надпись: «Писал М. Ю. Лермонтов в 1839 г. Пожертвовал А. И. Арнольди».

ИЛ. Поступила в ЛМ в 1881—1883 гг. от А. И. Арнольди.

Воспроизведено: Русский Художественный Листок 1862, № 7.—Акад., V, 224—225.—Семека, 37.—Academia, I, 341—342.—Альбом, 165 (в красках).—Лит. Нас., 45-46, 720—721 (в красках).

На переднем плане по склону холма едут в лучах заходящего солнца два всадника с ружьями в чехлах за плечами: один на белой лошади в бурке, другой на гнедой—в черкеске и папахе. Вдали синеет горный хребет.

В «Русском Художественном Листке» при воспроизведении этой картины помещена краткая заметка, в которой сказано: «В бытность свою в Новгородской губернии в 1838—1839 годах М. Ю. Лермонтов занимался, между прочим, и живописью, и после него осталось до 12 картин, писанных им масляными красками. Две из них: „Воспоминание о Кавказе“ и „Голова черкеса“ составляют собственность бывшего сослуживца его А. И. Арнольди. Снимок с первой из этих двух картин помещается в нынешнем нумере Русского Художественного Листка; где находятся в настоящее время другие картины, писанные М. Ю. Лермонтовым,—неизвестно, но после его смерти они достались г. Шан-Гирею, двоюродному брату Арк. Столыпина, товарища и сослуживца покойного поэта. По словам А. И. Арнольди, М. Ю. Лермонтов писал картины гораздо быстрее, чем стихи; нередко он брался за палитру, сам еще не зная, что явится на полотне, и потом, пустив густой клуб табачного дыма, принимался за кисть и в какой-нибудь час времени картина была готова»[19].

Основанием для датировки картины служит свидетельство А. И. Арнольди, что она написана во время пребывания Лермонтова в Гродненском гусарском полку, стоявшем под Новгородом, в Селищенских казармах. Как известно, Лермонтов находился в полку со второй половины февраля до половины мая 1838 г., когда был возвращен в л.-гв. гусарский полк и прибыл в Царское Село. Стилистических особенностей этой картины мы коснемся ниже, при описании другой картины—«Черкес», написанной Лермонтовым тогда же, в Новгороде.

10. ЧЕРКЕС.

Картон, м. Погрудный. $^3/_4$ влево. 27,2×22. [1838] На обороте следующая надпись чернилами: «Работа М. Ю. Лермонтова 1838 или 1839. Сделана при мне в час времени в Селищенских казармах Новгородской губернии в так называемом сумасшедшем доме. А. Арнольди».

ИЛ. Поступила в ЛМ в 1881—1883 гг. от А. И. Арнольди.

Воспроизведено: Печатник, II, 41.—Academia, III, 568—569.—Лит. Нас., 45-46, 93.

Погрудное изображение черкеса в папахе, черкеске с газырями на груди и накинутой на правое плечо бурке.

Ввиду того, что «Черкес» исполнен в Новгороде, он легко датируется 1838 г.[20]. Свидетельство Арнольди о том, что эта картина написана при нем

в час времени, и аналогичное его заявление, приведенное в заметке «Русского Художественного Листка» (см. выше) по поводу картины «Воспоминание о Кавказе», является для нас чрезвычайно важным.

Поскольку в принадлежности кисти поэта этих двух картин, идущих от сослуживца Лермонтова по Гродненскому гусарскому полку А. И. Арнольди, никто не сомневался, авторство остальных картин, разительно отличающихся своими живописными приемами в лучшую сторону, многими бралось под сомнение.

Такое сомнение казалось особенно законным, если мы примем во внимание, что «Воспоминание о Кавказе» и «Черкес», т. е. как раз худшие картины, исполнены в 1838 г., в то время как лучшие — в 1837 г.

Свидетельство Арнольди об исполнении этих двух картин, во-первых, не с натуры на Кавказе, а по памяти в Новгороде, во-вторых, с молниеносной быстротой — «в какой-нибудь час времени» — проливает свет на непонятное, на первый взгляд, различие между этими двумя вещами и остальными масляными работами Лермонтова.

Некоторая техническая беспомощность, проглядывающая в этих двух полотнах, позволяет нам сделать следующий вывод: там, где Лермонтов-художник отходил от натуры, он сразу становился связанным, его композиция делалась вялой, колорит условным, и все произведение утрачивало тот лиризм, какой мы замечаем в его кавказских пейзажах, написанных непосредственно с натуры.



ПЕРЕСТРЕЛКА В ГОРАХ ДАГЕСТАНА
Картина маслом Лермонтова, 1837—1838 гг.
Литературный музей, Москва

11. ПЕРЕСТРЕЛКА В ГОРАХ ДАГЕСТАНА.

Х., м., 37,5×48,5. [1837—1838]

ГЛМ. Приобретена в 1940 г. у С. К. Судомир в Киеве.

Воспроизведено: Акад., II, 73.—Семека, 41.—Печатник, III, 61.—Альбом, 164.—Лит. Нас., 45-46, 95.

На переднем плане, около отдельно расположенной голой скалы, фигура черкеса, стоящего около белой лошади и отстреливающегося от нападающих; в середине мелкая горная речка, по правому берегу которой скачет горец на гнедой лошади; еще правее обрывистая скала, поросшая кустарником и деревьями. На заднем плане фигуры пеших русских солдат, сражающихся с конными горцами. Сзади отвесные скалы.

В 1880-х годах эта картина принадлежала В. Александренко, который в заметке «Лермонтов, как художник» сообщил о ней следующее: «Одну из таких картин, рисованную ‹Лермонтовым› масляными красками, мне удалось случайно купить летом текущего года в г. Пятигорске, у крестьянки Серафимы Евграфовны Чередняковой, дочери известного Евграфа Чалова (умершего в октябре 1890 г.). По словам Чередняковой, картина перешла к ней от ее бабушки (Агафьи Григорьевны Чаловой), а последней досталась от помещика А. А. Хастатова. Как мне удалось узнать от Евгении Акимовны Шан-Гирей, картина, принадлежавшая Чередняковой, была нарисована Лермонтовым и подарена им своему родственнику и приятелю Акиму Акимовичу Хастатову, у которого и видел ее не раз покойный отец Евгении Акимовны, Аким Павлович Шан-Гирей. Эмилия Александровна Шан-Гирей (умерла 19 июня с. г.) интересовалась этой картиной, даже хотела ее купить у Чередняковой. Картина наша изображает бой русских с чеченцами, скрытыми в завалах гор. Постепенно с левой стороны надвигаются подступающие русские колонны и бой становится рукопашным. Вдали на горизонте блестят вершины гор, а внизу сверкает ручеек—немой свидетель жаркой битвы. В нижнем левом углу черною краскою выведены слова: „В горах Дагестана. М. Ю. Л.“»[21].

В 1940 г. в Литературный музей в Москве поступило предложение от С. К. Судомир из Киева через И. И. Юрковского о приобретении какой-то лермонтовской картины. Картина эта оказалась как раз «Перестрелкой в горах Дагестана». Она была без подрамника, в очень плохом состоянии: в мушиных пятнах, в сплошных трещинах; местами краски осыпались.

Экспертиза установила, что картина, несомненно, принадлежит кисти Лермонтова, подтверждением чему служит живописная манера исполнения скал и кустов и особенно характерные для Лермонтова фигуры всадников и лошадей.

Как видно из описания Александренко и как подтверждает это находящаяся в Институте литературы фотография с принадлежавшей ему картины, на ней имелась надпись черною краскою: «В горах Дагестана. М. Ю. Л.». Этой надписи на картине, купленной в Киеве, обнаружено не было ни до, ни после реставрации, хотя реставратору было особо указано на возможность ее обнаружения. Отсутствие подписи на картине может иметь двоякое объяснение. Или мы имеем здесь дело с авторской копией, или, что по-нашему вернее, кто-то в старое время для того, чтобы придать бо́льшую достоверность авторству Лермонтова, навел акварельной краской эту надпись, которая от времени могла исчезнуть.

Однако, несмотря на отсутствие надписи, авторство Лермонтова бесспорно и было подтверждено специальной экспертизой картины.



КАВКАЗСКИЙ ВИД С ВЕРБЛЮДАМИ

Картина маслом Лермонтова, 1837 г.

Институт литературы, Ленинград

II. АКВАРЕЛИ

1. ПЕЙЗАЖ С ОЗЕРОМ.

Б., акв., 7,4×13,9. Внизу рукою Лермонтова: «M. L. l'an 1825 le 13 juin aux Eaux chaudes». Еще ниже, рукою Рыбкина: «Рисунок юного Лермонтова с натуры». Альбом М. М. Лермонтовой, л. 65.

ПБ. Приобретена от потомков Н. И. Рыбкина в 1939 г.

Воспроизведено: Альбом, 25 (в красках).—Лит. Нас., 45-46, 99.

Пейзаж изображает озеро с парусной лодкой; на переднем плане холм с пестрым верстовым столбом и дорога с идущей по ней женщиной, одетой в красную кофту, с корзиной на спине; направо мост, на мосту мужчина в красных штанах и синей куртке, слева деревья. На заднем плане горы.

Не ясно, представляет ли собою лермонтовская акварель попытку десятилетнего мальчика сделать зарисовку с натуры, или это обычный для детей отвлеченный «вид с озером»[22].

Н. И. Рыбкин, получивший альбом в 1860-х гг. непосредственно от П. П. Шан-Гирея и слышавший от последнего объяснения по поводу находящихся в альбоме лермонтовских рисунков, пишет о данном рисунке: «Быв десяти лет, он ⟨Лермонтов⟩, например, нарисовал здесь, разумеется с дозволения бабушки, кавказские горы и на подписи, сделанной его детской рукой, видно, что этот альбом мальчик-поэт возил с собою в дорогу»[23].

Акварель представляет интерес как первый живописный опыт юного Лермонтова, к тому же точно датированный и собственноручно подписанный[24].

2. ОТРЯД ДРЕВНИХ ВОИНОВ.

Б., акв., 13,5×17. [1826—1827] На обороте: «Вид лесистой и гористой местности с ратью древних воинов. Рисовал М. Ю. Лермонтов. Принесено в дар А. Н. Мясоедовым».

ИЛ. Поступила в ЛМ в 1880-х гг. от Андрея Николаевича Мясоедова.

Воспроизведено: Альбом, 109.

На переднем плане, среди холмов, частично покрытых лесом, стоят два воина: один со щитом, луком и колчаном, другой в шлеме, с копьем и мечом; на втором плане в ущелье видна рать древних воинов, справа группа всадников с копьями. Вдали гора, покрытая лесом, с белеющими среди него палатками.

Примитивное разрешение перспективы, непропорциональность щита по отношению к человеческой фигуре у первого воина и беспокойная пестрота красок, не объединенных общей тональностью,—все эти недостатки акварели заставляют отнести ее к детским годам Лермонтова. Высказанное составителями каталога Ленинградской лермонтовской выставки предположение, что она исполнена Лермонтовым в годы пребывания его в Университетском благородном пансионе, т. е. в 1828—1830 гг., представляется нам неубедительным[25]. Датированные этими годами рисунки Лермонтова показывают наличие у автора несомненного мастерства, вследствие чего приходится отнести описываемую акварель к более раннему времени.

3. НАПАДЕНИЕ.

Картон, акв., 9,1×14,5. [1829] На обороте чернилами: «1829 года». Акварель наклеена на альбомный лист.

Альбом М. М. Лермонтовой, л. 84.

ПБ.

Воспроизведено: А. Михайлова. Рукописи М. Ю. Лермонтова..., Л., 1941, 15.

На переднем плане человек хватает лошадь под уздцы и вонзает нож в живот всаднику, откинувшемуся назад с занесенной саблей, на фоне лесного пейзажа. Вдали ветряная мельница, слева холмы. С неба светит луна.

4. МОРСКОЙ ВИД С ПАРУСНОЙ ЛОДКОЙ.

Б., акв., 9×15,5. [1828—1831] Внизу надпись рукою Рыбкина: «Его же Лермонтова виды Кавказа».

Альбом М. М. Лермонтовой, л. 24.

ПБ.

Воспроизведено: Альбом, 125 (в красках).—А. Михайлова. Рукописи М. Ю. Лермонтова..., Л., 1941, 50—51 (в красках).

На переднем плане среди вспененных волн изображена парусная лодка; справа на возвышенном берегу видны стены и башни крепости.

После переезда в 1832 г. в Петербург в лирике Лермонтова мы неоднократно встречаем стихи, посвященные морю. Таков целый ряд его стихотворений, включенных поэтом в свои письма: «Примите дивное посланье» (в письме к С. А. Бахметевой), «Для чего я не родился» (в письме к М. А. Лопухиной) и, наконец, «Белеет парус одинокий» (в письме к ней же).

Однако в акварели нет ничего такого, что позволяло бы считать ее иллюстрацией к одному из названных стихотворений, в частности к «Парусу»; живописная манера заставляет датировать ее более ранними годами.

5. ПЕЙЗАЖ С ДВУМЯ БЕРЕЗАМИ.

Б., акв., 8,7×14,7. [1829—1831] Слева с краю надпись карандашом: «Рисунок Лермонтова». Внизу карандашом надпись рукою Рыбкина: «Чету белеющих берез».

Альбом М. М. Лермонтовой, л. 62.

ПБ.

Воспроизведено: Краткий отчет Рукописного отдела Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина за 1914—1938 гг., Л., 1940, 132—133.—Альбом, 21 (в красках).—А. Михайлова. Рукописи М. Ю. Лермонтова..., Л., 1941, 64—65 (в красках).

На переднем плане холм с двумя березами, справа река, в которой отражается луна, на заднем плане холм и еловый лес.

Все три акварели, находящиеся в альбоме матери поэта, объединены одной стилистической манерой, свидетельствующей о неопытности художника. Характерны широкие, неумелые, расплывчатые мазки в морском виде и ночном пейзаже с березами. В последнем крайне примитивно сделано изображение луны и особенно ее отражения в воде. Очертания холмов бесформенны и походят скорее на муравейники. Для всех трех акварелей характерны облака, сделанные в одной манере.

Надпись карандашом под акварелью: «Чету белеющих берез», представляющая цитату из стихотворения Лермонтова «Родина» (1841), является безусловно более поздней. Вернее всего надпись принадлежит Рыбкину, сделавшему пометку со слов Шан-Гирея.

6. ИСПАНЕЦ С КИНЖАЛОМ.

Б., акв. Поясной. $^{3}/_{4}$ вправо. 11,5×8,2. [1830—1831] Справа на фоне надпись чернилами неизвестной рукой: «Рисов. Мих. Юрьев. Лермонтов».

Альбом В. Третьяковой, л. 19.

ГЛМ. Поступила в 1935 г. от А. Ф. Коростина.

Воспроизведено: С. Дурылин. Мотивы драматургии Лермонтова, «Театр» 1939, № 10, 20.—Лит. Нас., 45-46, 695.

Акварель изображает мужчину в испанском костюме, в плаще, в кружевном воротнике, с орденскою цепью на шее, сидящим в кресле и держащим в правой руке обнаженный кинжал.

В живописных работах Лермонтова неоднократно фигурируют изображения его легендарного предка.

Описываемая нами акварель, очевидно, представляет одну из первых попыток поэта изобразить своего мифического предка. Здесь он наделен всеми теми атрибутами, какие, повидимому, раз и навсегда утвердились за ним в представлении юного поэта: такими же усами и бородой, открытым большим лбом, длинными, откинутыми назад волосами, орденскою цепью, брыжжами и т. п.

В этом первом варианте гораздо меньше «рембрандтовского», чем в дальнейших попытках передать живописный облик владетельного герцога, наделенного бурными страстями, силой воли, властью и богатством.

Акварель следует рассматривать как первые шаги Лермонтова в поисках того «типажа», который в скором времени отольется в более четкие и канонические для Лермонтова формы, что заметно уже на следующей акварели Публичной библиотеки, помеченной 1831 г.



ПЕЙЗАЖ С ОЗЕРОМ

Акварель Лермонтова, 1825 г.

Публичная библиотека, Ленинград

7. ИСПАНЕЦ С ФОНАРЕМ И КАТОЛИЧЕСКИЙ МОНАХ.

Картон, акв., 11,2×9,1. 1831. Внизу рукою Лермонтова: «Р⟨исовал⟩ М. Лермонтов 1831». На обороте неизвестной рукою: «...Поэт Лермонтов рисован 1838 из Байрона» и надпись поперек «Шубин сентябрем».

ПБ. Поступила из Древнехранилища М. П. Погодина в 1852 г.

Воспроизведено: Акад., V, 224—225.—Семека, 11.—Academia, IV, 478—479.—Альбом, 106.—Лит. Нас., 45-46, 699.

Акварель изображает испанца в плаще, накинутом на левое плечо, в брыжжах, с орденскою цепью на шее, держащего в правой, поднятой вверх руке зажженный фонарь. Слева полулежит фигура католического монаха, на которого смотрит испанец.

Акварель близко напоминает портрет кисти Лермонтова, изображающий герцога Лерму. Оба произведения выдержаны в «рембрандтовских» тонах, построены на характерной для этого мастера светотени.

Сравнивая эти две работы, мы должны притти к заключению, что в масле Лермонтов был значительно слабее, чем в своих работах акварелью, не говоря уже о блестящих карандашных набросках.

По сравнению с картиной маслом акварель хотя и относится к более раннему времени, но написана в более свободной манере; в ней много движения и той романтической приподнятости, которая так характерна для всех литературных произведений Лермонтова этой поры.

Тот факт, что акварель поступила в Публичную библиотеку из собрания М. П. Погодина, лишний раз подтверждает авторство Лермонтова: совершенно естественно желание Погодина, с которым Лермонтов был знаком и у которого он 9 мая 1840 г. читал «Мцыри», иметь в своем «древнехранилище» одно из живописных произведений поэта.

8. ЮНОША В БУРНУСЕ И ВОСТОЧНОМ ГОЛОВНОМ УБОРЕ.

Б., акв. Погрудный, прямоличный. 14,5×19. 1831. Справа рукою Лермонтова: «1831. М. Лермонтов».

Центральный литературный архив, Москва.

Воспроизведено: Лит. Нас., 45-46, 103.

Акварель изображает смуглого юношу восточного типа, одетого в голубой бурнус. Голова повязана белой тканью наподобие тюрбана.

Акварель обнаружена среди писем и бумаг художника Н. Д. Миллиоти, поступивших в Центральный литературный архив. К сожалению, о происхождении этой акварели ничего неизвестно.

По своей живописной манере она очень близка к другим акварелям Лермонтова, на ней имеется собственноручная его подпись, и поэтому авторство поэта не вызывает сомнений.

9. ЭПИЗОД ИЗ МАНЕВРОВ В КРАСНОМ СЕЛЕ.

Б., сепия, 16,5×21. [1833—1834]

ИЛ. Поступила в ЛМ в 1883 г. от А. А. Столыпина.

Воспроизведено: Акад., 1913, V, 224—225.—Семека, 16.—Academia, V, 378—379.—Лит. Нас., 45-46, 105.

Рисунок изображает холмистую местность, поросшую кустарниками и деревьями. На переднем плане, на дороге, огибающей холм, на котором расположен ряд деревенских домиков, на мосту—два верховых военных и один пеший солдат. Вдали еще три всадника и два пеших солдата.

Сохранилось сопроводительное письмо Дмитрия Аркадьевича Столыпина, адресованное начальнику Николаевского кавалерийского училища А. А. Бильдерлингу, от 17 августа 1883 г., в котором он пишет: «Алексей Афанасьевич ‹Столыпин, двоюродный дядя Лермонтова› просит меня переслать Вам для Лермонтовского музея посылаемый по этой же почте рисунок тушью Михаила Юрьевича. Рисунок этот сделан Лермонтовым во время его пребывания в школе и представляет маневры. На мосту генерал Шлиппенбах, по общему отклику очень схожий. Надеюсь, что рисунок этот, принадлежащий молодости Лермонтова, будет интересен для помещения в Музее училища»[26].

От Елизаветы Алексеевны Арсеньевой, бабушки Лермонтова, рисунок этот перешел по наследству к ее младшему брату, Афанасию Алексеевичу Столыпину, а после его смерти достался его сыну Алексею Афанасьевичу, которому принадлежали в это время и Тарханы. Ввиду слабоумия последнего опекуном был двоюродный брат его, Дмитрий Аркадьевич Столыпин.

Акварель эта очень характерна для времени пребывания Лермонтова в юнкерской школе. Его привлекает военная тематика, в которой зна-

чительную роль играет Кавказ. Однако помимо кавказской природы, с ее романтической приподнятостью, все чаще начинают встречаться сюжеты из окружающей жизни, действующими лицами которых являются самые обыденные люди. Таковы юнкерские поэмы Лермонтова, таковы его зарисовки в юнкерском альбоме, такова же и описываемая нами акварель.

Продолжая эту параллель между его живописными и литературными произведениями, мы можем подметить в этой акварели те же нотки юмора и иронии, которые свойственны его поэмам—«Уланше», «Петергофскому празднику», а позднее и «Монго». Так, фигура крайнего справа солдата дана в непринужденной позе персонажей голландских полотен, занимающимся отправлением естественных потребностей, невзирая на окружающее.

10. БИВУАК Л.-ГВ. ГУСАРСКОГО ПОЛКА ПОД КРАСНЫМ СЕЛОМ.

Б., акв., 16,8×21,4. [1835] В раме красного дерева. На раме бронзовая дощечка, на которой награвировано: «Бивуак лейб-гвардии гусарского полка под Красным Селом, рисовал оного же полка корнет Михаил Юрьевич Лермонтов в 1835-м году. 1. Корнет князь Николай Сергеевич Вяземский лежит. 2. Ротмистр Григор. Витт с вахмистром Докучаевым вдали. 3. Штаб-ротмистр Алекс. Григорьевич Ломоносов сидит на ковре. 4. Ротмистр Ив. Ив. Ершов стоит слева руки позади. 5. Посланник в Бразилии Сергей Григорьевич Ломоносов. 6. Поручик Яковлев сложа руки на груди. 7. Флигель-адъютант ротмистр Ираклий Абрамович Баратынский. 8. Корнет князь Витгенштейн с трубкой в руке. 9. Корнет князь Александр Егорович Вяземский, рассказывающий полковнику князю Дмитрию Алексеевичу Щербатову, который сидит на складном стуле, о похищении из Императорского Театрального училища воспитанницы, танцовщицы, девицы Кох».

ЛБ. Ранее находилась в собрании О. А. Новосильцевой.

Воспроизведено: Акад., IV, 136—137.—Семека, 30.—Печатник, V, 16.—Альбом, 134.—Лит. Нас., 43-44, 480—481 (в красках).

Акварель изображает бивуак л.-гв. гусарского полка на полянке, среди невысоких деревьев и кустарников. Слева видны две лошади и возле них фигура гусара; справа группа оседланных лошадей. На переднем плане группа в 11 человек в разнообразных позах, поименно перечисленных на медной дощечке.

Акварель выдержана в зеленовато-голубых тонах и сделана с некоторою нарочитою диспропорцией отдельных фигур.

Портретное сходство изображенных лиц следует считать схваченным очень удачно, если сравнить с дошедшими до нас отдельными портретами некоторых из персонажей этой акварели. Так, нам известны портреты: А. Г. Ломоносова, акварель А. Клюндера (ГЛМ); С. Г. Ломоносова, акварель К. Брюллова (Третьяковская галлерея); И. А. Баратынского, рисунок неизвестного художника (ИМ); кн. Витгенштейна, акварель Клюндера (ИЛ и ГЛМ) и др.

Похищение из Театрального училища воспитанницы Кох, о котором на лермонтовской акварели рассказывает полковнику кн. Щербатову А. Е. Вяземский, в свое время взволновало весь Петербург. Вот что пишет об этом Авдотья Панаева: «Случилось похищение выпускной воспитанницы Кох из театральной школы. Смятение было ужасное. Она исчезла во время ужина, отказавшись от него под предлогом головной боли, и осталась в дортуаре. Директор, инспектор школы, все театральные чиновники, старушка-директриса, все классные дамы—пришли в ужас, потому что всем известно, что Кох обратила на себя внимание очень высокой особы. Однако все благополучно выпутались из этой истории. Оста-

лись виновными только безгласная старушка-директриса да сторож у ворот. Их отстранили от службы. Похититель долго укрывал Кох в своих имениях, несмотря на строжайшее приказание государя Николая Павловича разыскать и его и похищенную. Наконец, похитителя нашли— это был князь ⟨Вяземский⟩. Его посадили в крепость. Какое наказание постигло Кох—не знаю»[27].

Год самого происшествия не указан ни в воспоминаниях Панаевой, ни в воспоминаниях актера Леонидова[28], ни в анонимных воспоминаниях члена «Общества танцоров поневоле». Однако в последних мы имеем косвенные указания, которые дают нам возможность установить этот год. Автор, сообщая о своем приеме в число членов «Общества» в начале 1836 г., говорит, что он был принят на место выбывшего офицера Преображенского полка Васильева, помогавшего Вяземскому в похищении Кох и за это сосланного на Кавказ[29].

Таким образом, правильность датировки, написанной на дощечке у рамы акварели, подтверждается мемуарными данными.

11. ПЕЙЗАЖ С МЕЛЬНИЦЕЙ И СКАЧУЩЕЙ ТРОЙКОЙ.

Б., акв., 18,5×3. [1835] В раме красного дерева. На раме бронзовая дощечка, на которой выгравировано: «Рисовал поэт М. Ю. Лермонтов».

ЛБ. Ранее находилась в собрании О. А. Новосильцевой.

Воспроизведено: Акад., V, 224—225.—Семека, 17.—Альбом, 161 (в красках).—Лит. Нас., 43-44, 144—145 (в красках).

Акварель изображает гористую местность с холмами, поросшими лесом. На переднем плане видны водяная мельница и плотина, через которую проходит дорога, круто поднимающаяся вверх. По дороге от мельницы вверх скачет тройка, запряженная в телегу. Ямщик в высокой шапке держит в поднятой руке кнут. В телеге сидит мужчина в шинели или плаще. С правой стороны видны ствол поваленного дерева и несколько пней.

Ни даты, ни подписи на акварели нет, но ее почти одинаковый размер с предыдущей и очень близкая живописная техника позволяют считать бесспорным авторство Лермонтова. Нахождение обеих акварелей в собрании Новосильцевой говорит за то, что они подарены, очевидно, одновременно, а поскольку нам известен год исполнения первой, вторую возможно датировать тем же 1835 г.[30].

12. ПОРТРЕТ В. А. ЛОПУХИНОЙ-БАХМЕТЕВОЙ. КОПИЯ ШУЛЬЦА 1882 г.

Б., акв. Поясной. $^3/_4$ влево. 16×21. [1835] Внизу: «В. Л.».

Местонахождение оригинала неизвестно. Копия—в ИЛ. Поступила в ЛМ в 1880-х гг. от П. А. Висковатова.

Воспроизведено: Исторический Вестник 1885, III, 477.—Печатник, I, XII,—Academia, I, 480.—Альбом, 143.

В. А. Лопухина изображена сидящей на диване, опершись на правую руку. На голове блондовый чепец, на плечах платок с пестрой каймой. Над левой бровью родинка.

С семьей Лопухиных, состоявшей, кроме родителей, из сестер: Марии (род. 1803 г.), Варвары, Елизаветы и брата Алексея, Лермонтов был коротко знаком в период своего пребывания в Московском университетском благородном пансионе и университете.

Особенно дружен он был с Алексеем Александровичем и Марией Александровной. Но самое значительное место в жизни поэта заняла младшая сестра, Варвара Александровна, чувство к которой он пронес через всю

ЮНОША В БУРНУСЕ И ВОСТОЧНОМ ГОЛОВНОМ УБОРЕ
Акварель Лермонтова, 1831 г.
Центральный литературный архив, Москва



свою жизнь, хотя упорно скрывал это и нигде в своих произведениях открыто не называл имени любимой женщины.

К какому году может относиться описываемая акварель?

В. А. Лопухина приехала в Москву в 1831 г., и к этому времени, очевидно, следует отнести начало увлечения Лермонтова ею. В августе 1832 г., с переездом Лермонтова в Петербург, это увлечение обрывается, хотя в письмах поэт не перестает интересоваться судьбой любимой девушки.

Из воспоминаний А. П. Шан-Гирея мы знаем, какое впечатление на Лермонтова произвело сообщение о ее замужестве в 1835 г.: «Мы играли в шахматы, человек подал письмо; Мишель начал его читать, но вдруг изменился в лице и побледнел; я испугался и хотел спросить, что такое, но он, подавая мне письмо, сказал: „вот новость—прочти" и вышел из комнаты. Это было известие о предстоящем замужестве В. А. Лопухиной»[31]. То же чувство горечи, правда, замаскированное иронией, встречаем мы в письме Лермонтова к А. М. Верещагиной (весна 1835 г.), в словах, которые написаны им по поводу слуха о предстоящем замужестве Лопухиной: «Она ‹г-жа Углицкая› мне также сообщила, что M-lle Barbe выходит замуж за г. Бахметева. Не знаю, должен ли я верить ей, но, во всяком случае, я желаю M-lle Barbe жить в супружеском согласии до празднования ее серебряной свадьбы и даже долее, если до тех пор она не пресытится».

9 декабря 1835 г. Лермонтов получил шестинедельный отпуск, но прибыл в Тарханы к бабушке лишь в канун нового года, задержавшись на продолжительное время в Москве. К этому времени, очевидно, и относится новая вспышка его чувства к Вареньке Лопухиной, ставшей уже Бахметевой. В письме Лермонтова из Тархан к С. А. Раевскому от 16 января 1836 г. мы находим этому подтверждение: «пишу четвертый акт новой драмы, взятой из происшествия, случившегося со мною в Москве. О, Москва, Москва... преподло со мною поступила». Драма, о которой упоми-

нает Лермонтов в письме,—«Два брата»; здесь в монологе Юрия Радина, действительно, почти с документальной точностью изложена история этой любви. История любви поэта к Лопухиной отражена во многих его произведениях. Так, известно, что в «Княгине Лиговской» княгине Вере Дмитриевне, а в «Княжне Мери»—Вере присвоены черты Вареньки Лопухиной.

Поэтому для нас небезынтересны те портретные зарисовки этих лиц, которые изображены Лермонтовым в его литературных произведениях.

В «Княгине Лиговской» читаем: «Княгиня Вера Дмитриевна была женщина 22 лет, среднего женского роста, блондинка с черными глазами, что придавало лицу ее какую-то оригинальную прелесть и, таким образом, резко отличая ее от других женщин, уничтожало сравнения, которые, может быть, были бы не в ее пользу. Она была не красавица, хотя черты ее были довольно правильны. Овал лица совершенно аттический и прозрачность кожи необыкновенная. Беспрерывная изменчивость ее физиономии, повидимому, несообразная с чертами несколько резкими, мешала ей нравиться всем и нравиться во всякое время...».

В «Княжне Мери» доктор Вернер, рассказывая Печорину о новоприбывших из Пятигорска лицах, так описывает Веру: «...очень хорошенькая, но очень, кажется, больная... она среднего роста, блондинка, с правильными чертами, цвет кожи чахоточный, а на правой щеке черная родинка; ее лицо меня поразило своей выразительностью».

Любопытно, что в рукописи «Княжны Мери» при описании наружности Веры сначала было сказано: «а над бровей черная родинка», а затем исправлено: «на правой щеке черная родинка». Так Лермонтов зашифровывал чересчур бросающееся сходство выведенного персонажа с прототипом.

До нас дошло несколько карандашных зарисовок Лермонтова в его юнкерском альбоме (о них см. ниже, в отделе рисунков) и две акварели, изображающие Вареньку Лопухину. Глядя на них, трудно вообразить пленительный облик женщины, вызвавшей к себе столь глубокое поклонение поэта. Со всех этих зарисовок на нас глядит удлиненный овал лица довольно некрасивой, старообразной женщины, в которой трудно узнать «молоденькую, милую, умную, как день, и в полном смысле восхитительную», по словам Шан-Гирея, В. А. Лопухину.

Однако такое противоречие объясняется самим Лермонтовым, если мы обратимся к его словесным описаниям любимой женщины: «Она была не красавица...»; «Беспрерывная изменчивость ее физиономии, повидимому, несообразная с чертами несколько резкими, мешала ей нравиться всем и нравиться во всякое время...»; «Овал лица совершенно аттический...».

К этим литературным и потому не всегда точным зарисовкам прибавим ее описание с натуры, сделанное весной 1838 г. Шан-Гиреем: «Боже мой, как болезненно сжалось мое сердце при ее виде! Бледная, худая и тени не было прежней В⟨ареньки⟩, только глаза сохранили свой блеск и были такие же ласковые, как и прежде»[32].

Все сказанное объясняет, почему Лермонтов оказался не в состоянии передать ее облик.

История этого портрета довольно любопытна. Поэт подарил его любимой женщине, однако Н. Ф. Бахметев, муж Варвары Александровны, и так недолюбливал Лермонтова, а после появления «Героя нашего времени» и вовсе «заставил ее, — пишет Висковатов, — уничтожить письма поэта и все, что тот когда либо ей дарил и посвящал. Тогда-то Варенька

передала дорогие ей рукописи и рисунки поэта близким своим, в особенности Саше Верещагиной. Таким образом, в семье последней в Штутгарте сохранилось многое»[33].

В 1882 г. Висковатову удалось получить из Штутгарта от дочери А. М. Верещагиной, графини Берольдинген (в замужестве баронессы Гюгель), альбомы В. А. Лопухиной, среди которых оказался между другими рисунками поэта и портрет Вареньки Лопухиной. Висковатов тогда же заказал Шульцу акварельную копию с него, поступившую позднее в Лермонтовский музей.

Вот что он писал про этот рисунок: «Акварельный портрет любимой женщины, мастерски нарисованный Михаилом Юрьевичем, недавно попал



ЭПИЗОД ИЗ МАНЕВРОВ В КРАСНОМ СЕЛЕ
Акварель Лермонтова, 1833—1834 гг.
Институт литературы, Ленинград

ко мне. Он очень похож и рисован около 1836 г., как раз в то время, когда Лермонтов пишет повесть „Княгиня Лиговская". Года два тому назад мне удалось видеть большой портрет той же особы, сделанный масляными красками хорошим художником. Вот почему я сужу о сходстве»[34]. И в другом месте: «В том же 1836 году, когда писал он „Княгиню Лиговскую", он нарисовал акварелью и портрет Вареньки Лопухиной, тогда уже вышедшей за Бахметева, совершенно в таком виде и костюме, в каком описывается Вера в романе: „молодая женщина в утреннем атласном капоте и блондовом чепце сидела небрежно на диване"»[35].

Поскольку в декабре 1835 г., при проезде из Петербурга к бабушке в Тарханы, встреча поэта с любимой женщиной, уже ставшей женой другого, заставляет вновь вспыхнуть его чувство и пережить мучительные мгновения, естественно предположить, что именно в этот период он и испол-

нил с нее два портрета: описываемый нами—и второй, о котором речь впереди.

Остается пожалеть, что Висковатов, сообщая сведения о виденном им большом масляном портрете Лопухиной, не указал ни имени художника, исполнившего его, ни его местонахождения.

13. ПОРТРЕТ В. А. ЛОПУХИНОЙ.

Б., акв. Поясной. $^3/_4$ влево. 8,8×14,5. [1835] Внизу подпись рукою Е. П. Петровой: «Работа Лермонтова». Ниже рукою Висковатова: «Работа несомненно М. Ю. Лермонтова и изображает Варв⟨ару⟩ Александр⟨овну⟩ Бахметьеву, рожд. Лопухину. Пав. Висковатов».

ИЛ. Приобретена в 1941 г.

Воспроизведено: *Д. И.* Неизвестные рисунки М. Ю. Лермонтова, Огонек, 1946, № 34, 27.—Лит. Нас., 45-46, 109.

Портрет изображает молодую женщину по пояс, в шелковом закрытом платье, с рукавами буфф и меховым воротником, в прическе «à la grecque».

Акварель эта, как и портрет сепией испанца, напоминающего воображаемого лермонтовского предка, была приобретена в 1941 г. Институтом литературы Академии наук СССР от потомков троюродной сестры Лермонтова, Екатерины Павловны Петровой, в замужестве Жигмонт, вместе с интересной перепиской по поводу этих портретов.

Осенью 1889 г. П. А. Висковатов обратился к Павлу Семеновичу Жигмонту, являющемуся сыном Семена Осиповича Жигмонта и его жены Екатерины Павловны, урожденной Петровой, с запросом, касающимся якобы имеющихся у Жигмонта писем Лермонтова.

Жигмонт в ответ на этот запрос ответил, что в 1886 г. он после смерти отца (мать его умерла на 10 лет раньше) унаследовал «целый ворох фамильных бумаг, которые, к сожалению, почти еще не разобраны... пока мне удалось найти два рисунка, сделанные Лермонтовым—один тушью, другой—акварелью. Под каждым из них рукою матери подписано карандашом: „работа Лермонтова“».

5 ноября 1889 г. Жигмонт отсылает Висковатову рисунки Лермонтова, прося его «как знатока Лермонтова и авторитета в деле его изучения» удостоверить подлинность посылаемых рисунков, хотя бы надписями на обороте.

По получении рисунков Висковатов 7 декабря 1889 г. посылает Жигмонту письмо, из которого мы позволим себе привести наиболее интересные выдержки: «Искреннее спасибо за присылку 2-х рисунков М. Ю. Лермонтова. На запрос Ваш: его ли это работа?—отвечаю самым категорическим образом: е г о... Второй рисунок чрезвычайно интересен: это портрет Варвары Александровны Бахметевой, рожд. Лопухиной, в которую поэт был влюблен всю свою жизнь и о коей я говорил в нескольких статьях... ...Я в восторге, что получил этот портрет и постараюсь снять с него хорошую копию. Поэтому не торопите меня если можно возвратом. Очень, очень интересный рисунок!».

Висковатов сделал удостоверяющие надписи на рисунках, но, как это видно из дальнейшей переписки, заказанными копиями и фотографиями этих портретов остался недоволен и уничтожил их. «Рисунки Лермонтова,—читаем мы,—я посылал скопировать в Петербурге (жены моей нет здесь, а она художник хороший). Мне вернули их и сняли копии—я бы сделал не хуже. Я разорвал копии, снял здесь фотографию, не годна—слишком много синего цвета в оригинале, да и фотограф плохой».

В 1891 г. Жигмонт сообщал А. С. Суворину, по случаю 50-летия со дня смерти Лермонтова, об имеющихся у него портретах, но Суворин, как видно, не использовал их для своих изданий, и о них совершенно не было известно в лермонтовской литературе до 1941 г., т. е. до момента их приобретения Институтом литературы Академии наук СССР.

Акварель эта была приобретена в 1941 г. Институтом литературы от потомков Е. П. Петровой, в замужестве Жигмонт.

Датировка этой акварели довольно затруднительна. Факт ее нахождения у Е. П. Петровой-Жигмонт говорит за то, что она могла быть подарена, очевидно, в 1837 г., т. е. во время первой ссылки Лермонтова на Кавказ, когда поэт останавливался в Ставрополе в доме ее отца, П. И. Петрова. Правда, имеются косвенные указания на то, что Лермонтов и позже общался со своей кузиной. Так, в записной книжке кн. В. Ф. Одоевского, подаренной в 1841 г. Лермонтову при его последнем отъезде на Кавказ, с просьбой вернуть ее всю заполненную, на странице 12-й имеется следующая запись поэта: «Семен Осипович Жигмонд», т. е. названы имя, отчество и фамилия мужа Е. П. Петровой.

В 1837 г. кузине Лермонтова было 17 лет, и понятен с ее стороны повышенный интерес к опальному поэту. Однако нам кажется малоправдоподобным, чтобы Лермонтов, желая оставить девушке на память свой рисунок, исполнил для этой цели портрет горячо любимой им женщины, любовь к которой он тщательно скрывал и имя которой он ни разу не назвал в своих произведениях. Более вероятно, что он захватил с собой в ссылку ранее исполненный портрет В. Лопухиной, который по каким-то, для нас неизвестным, причинам застрял в семье Петровых.

Мы относим исполнение этого портрета к декабрю 1835 г., так как именно в это время Лермонтов глубоко переживал свою неудачную любовь к Лопухиной[36].

О портрете Вареньки Лопухиной в виде испанской монахини упоминает Висковатов в биографии Лермонтова, см. ниже в разделе, посвященном утраченным работам Лермонтова (стр. 208).

14. ПОРТРЕТ ЮРИЯ ПЕТРОВИЧА ЛЕРМОНТОВА.

Б., акв. Погрудный. $^{3}/_{4}$ вправо. 20×19. [1835—1836] Под изображением подпись чернилами неизвестной рукою: «Юрий Петровичъ Лермонтов. Отец Автора М. Лер».

ГЛМ. Поступила из Третьяковской галлереи в 1839 г. Ранее находилась в собрании И. Е. Цветкова.

Воспроизведено: «М. Ю. Лермонтов в портретах». Редакция и вступительная статья И. С. Зильберштейна, Гос. литературный музей, М., 1941, 11.—Альбом, 6.—Лит. Нас., 45-46, 113.

Акварель изображает отца поэта, Юрия Петровича Лермонтова (1787—1831), в возрасте около 30 лет, с вьющимися волосами, с пробором с левой стороны, в синем сюртуке и коричневом жилете, в белом, повязанном бантом галстуке.

О внешности Юрия Петровича до нас дошли отрывочные сведения. Так, Висковатов со слов учителя Лермонтова, А. З. Зиновьева, сообщает: «Немногие помнящие Юрия Петровича называют его красавцем, блондином, сильно нравящимся женщинам, привлекательным в обществе, веселым собеседником, „bon vivant“»[37]. В близких приведенным выражениях описывает его внешность со слов современников и П. К. Шугаев: «Отец поэта Ю. П. Лермонтов был среднего роста, редкий красавец, прекрасно сложен; в общем, его можно назвать в полном смысле изящным мужчи-

ной»[38]. Лермонтовская акварель довольно точно соответствует этой характеристике.

Ни даты, ни подписи на акварели нет. Авторство Лермонтова устанавливается нами на основании стилистического анализа—путем сравнения с другими портретными работами Лермонтова. При всем кажущемся, на первый взгляд, разнообразии живописных приемов Лермонтова более внимательное изучение его рисунков, акварелей и масляных картин дает возможность установить ту специфичность его «почерка», которая объединяет все его живописные работы.

Датировка портрета представляет большие трудности. Дата смерти Юрия Петровича—1 октября 1831 г.—еще не позволяет установить время его написания, так как мы не имеем никаких данных утверждать, что портрет написан с натуры; наоборот, вполне вероятно, что он написан с уже имевшегося портрета. Достоверно известные нам встречи поэта со своим отцом относятся к тому времени, когда Лермонтову было 13—14 лет, когда он только начинал учиться рисовать с бюстов, а наш портрет характеризуется вполне разработанной акварельной техникой.

В октябре 1831 г. Юрий Петрович скончался. Смерть, естественно, примирила сына с отцом, если даже предположить, что их отношения были испорчены. Мы знаем, что в Кропотове находился портрет Юрия Петровича, исполненный неизвестным крепостным художником масляными красками, и вполне возможно, что поэт захотел сделать с него для себя акварельную копию.

Действительно, сличая описываемую акварель с портретом Юрия Петровича, исполненным масляными красками неизвестным художником, мы находим такое разительное между ними сходство, что без колебаний можем заключить, что оригиналом для копии являлся именно этот последний. Некоторая деревянность фигуры, какая-то неуклюжесть акварельного портрета дополнительно подтверждают наше предположение, что он делался не с натуры.

Остается решить вопрос о времени исполнения Лермонтовым этой копии.

Было бы весьма соблазнительно думать, что она сделана или тотчас после смерти отца, или в скором времени. Однако живописная манера ее выполнения не дает нам права отнести ее к 1831 г., так как в это время Лермонтову было всего 17 лет и он не мог еще овладеть в достаточной степени акварельной техникой. По своему живописному мастерству портрет ближе всего подходит к другим лермонтовским акварельным портретам (Лопухиной, Раевского, Одоевского, Кикина, автопортрету), исполненным в период 1835—1837 гг.

В 1835 г. Лермонтов получил отпуск и провел его в имении своей бабки Тарханах. Во время этой поездки он мог по дороге в Тарханы заехать в отцовское имение Кропотово и там скопировать портрет отца[39].

15. ГОЛОВА ВОИНА В ШЛЕМЕ.

Б., акв., $^3/_4$ влево. 5×10,2. [1835—1836] Внизу карандашом рукою Рыбкина: «Его же Лермонтова».

Альбом М. М. Лермонтовой, л. 18.

ПБ.

Воспроизведено: Альбом, 260.

Рисунок изображает голову мужчины с усами, в шишаке и в полосатом восточном халате.

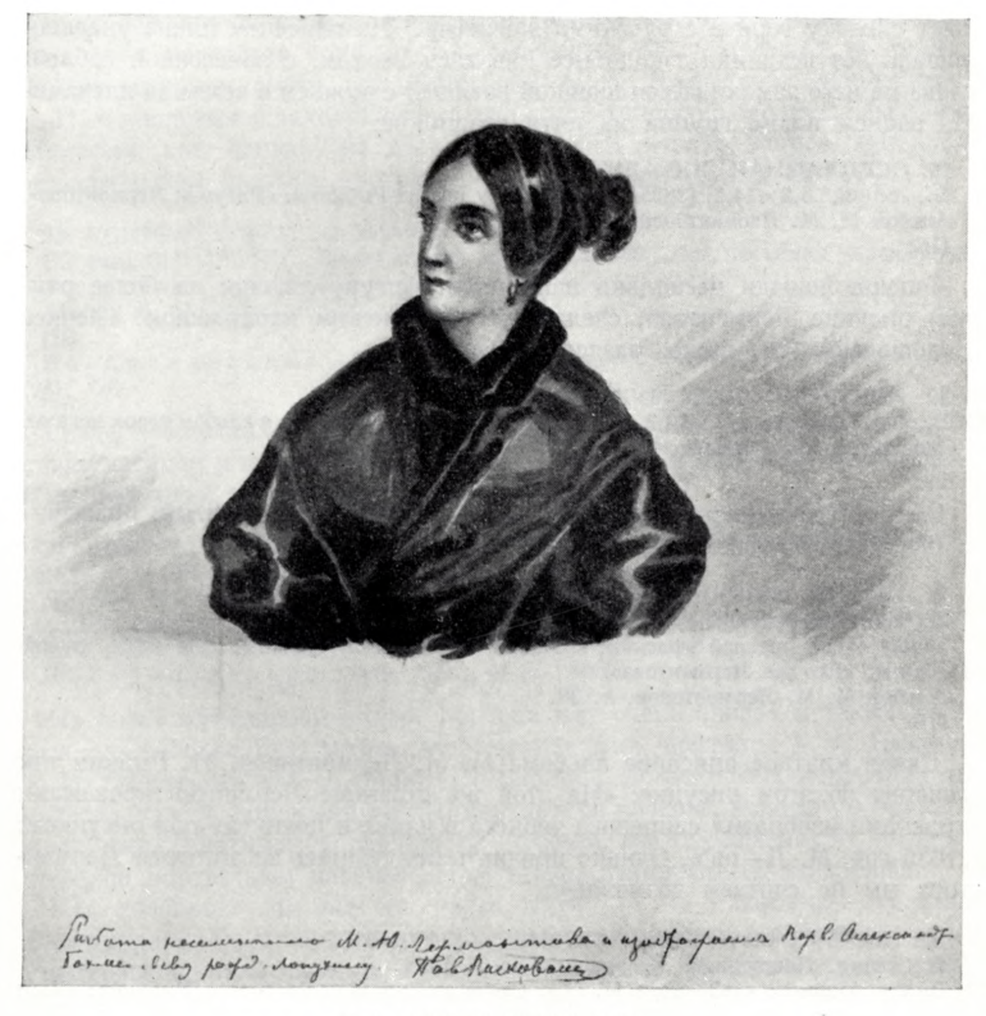
16. ПОРТРЕТ НЕИЗВЕСТНОГО В СИНЕМ СЮРТУКЕ.

Б., акв. Поясной. $^3/_4$ влево. 7,5×5. [1835—1836] Внизу карандашом рукою Рыбкина: «Его же Лермонтова».

Альбом М. М. Лермонтовой, л. 21.

ПБ.

Воспроизведено: Лит. Нас., 45-46, 115.



В. А. ЛОПУХИНА-БАХМЕТЕВА
Акварель Лермонтова, 1835 г.
Институт литературы, Ленинград

Портрет изображает мужчину средних лет с крупными чертами лица, с длинными волосами и баками, одетого в наглухо застегнутый синий сюртук.

Акварель сделана уверенными, широкими мазками.

17. ГОРЕЦ С ПИКОЙ, ВЕРХОМ НА ЛОШАДИ.

Б., акв., 7×7. [1835—1836] Рисунок перечеркнут крест-накрест светложелтой краской. Внизу рукою Рыбкина: «Его же».

Альбом М. М. Лермонтовой, л. 41.

ПБ.

18. КАВАЛЕРИЙСКАЯ СХВАТКА.

Б., сепия, 7×15,5. [1835—1836] Внизу карандашом рукою Рыбкина: «Его же из кавказск⟨их⟩ сцен».

Альбом М. М. Лермонтовой, л. 49 об.

ПБ.

Воспроизведено: Альбом, 58.

Рисунок, свободно исполненный легкими широкими мазками, изображает схватку горцев с русскими войсками. На переднем плане упавшая лошадь без всадника, около нее кавказец верхом, с занесенной саблей, слева на него замахивается шашкой военный с ружьем в чехле за плечами. На заднем плане группа из пяти всадников.

19. ОСЕДЛАННАЯ ЛОШАДЬ.

Б., сепия, 6,2×14,2. [1835—1836] Внизу рукою Рыбкина: «Рисунок Лермонтова».

Альбом М. М. Лермонтовой, л. 53 об.

ПБ.

Фигура лошади несколько напоминает фигуру лошади на более раннем рисунке Лермонтова, сделанном итальянским карандашом: «Черкес с лошадью» (см. ниже, раздел «Рисунки»).

20. ПОРТРЕТЫ ДВУХ МУЖЧИН.

Б., акв. Погрудные. 5×10,2. [1835—1836] Акварель наклеена в альбом вверх ногами.

Альбом М. М. Лермонтовой, л. 93.

ПБ.

Оба портрета погрудные: левый—пожилой мужчина, бритый; правый—с баками и бородкой, но без усов.

21. ГОЛОВА МУЖЧИНЫ В ЧАЛМЕ.

Б., акв. Погрудный. $^1/_2$ влево. 7,8×10,5. 1836.

Внизу слева красной краской: «1836 г. М. Л......ов». Правее, еще ниже, рукою Рыбкина: «Его же Лермонтова».

Альбом М. М. Лермонтовой, л. 28.

ПБ.

Давая краткое описание альбома М. М. Лермонтовой, Н. Рыбкин так говорит об этом рисунке: «На этой же странице Лермонтов кровавыми красками изобразил свирепого черкеса в чалме и подписал под рисунком: „1836 год, М. Л—ов“». Однако признать эту подпись за автограф Лермонтова мы не считаем возможным.

22. ПОРТРЕТ МУЖЧИНЫ В ПЛАЩЕ («ФАТАЛИСТ»).

Б., сепия. Погрудный. $^3/_4$ влево. 7,5×7. 1836.

Внизу подпись: «1836 года М. Л.». Слева вверху поперек рукою Рыбкина: «Шан Гирей говорит, это Фаталист». Справа, поперек, тою же рукою: «Его же Лермонтова».

Альбом М. М. Лермонтовой, л. 30 об.

ПБ.

Воспроизведено: Альбом, 240.

На портрете изображен мужчина с резкими чертами лица, большим носом, длинными волосами, в накинутом на правое плечо плаще.

Как ни заманчиво видеть в данной сепии иллюстрацию к «Фаталисту» (Вулич), от этого приходится категорически отказаться, так как она выполнена в 1836 г., т. е. тогда, когда у Лермонтова едва ли зародился план романа «Герой нашего времени».

Висковатов говорит, что в основу «Фаталиста» положен случай, происшедший с родственником Лермонтова, Акимом Акимовичем Хастатовым, который на весь Кавказ славился своею храбростью и о котором ходило

множество рассказов. Возможно, что Лермонтов, под влиянием рассказов о приключениях Хастатова, изобразил его во всем ореоле его храбрости и слепой веры в судьбу—предвосхитив, таким образом, облик героя своего будущего рассказа.

Остается пожалеть, что до нас не дошел хранившийся, по словам внука П. И. Петрова, в их семье карандашный портрет А. А. Хастатова, изображавший его в период кавказской боевой жизни[40]. Сопоставление этих двух портретов помогло бы установить, кто изображен на сепии. В Литературном музее есть зарисовка А. А. Хастатова, выполненная П. И. Челищевым и находящаяся в одном из его многочисленных альбомов; зарисовка эта, однако, не дает возможности решить вопрос, является лермонтовский рисунок портретом его родственника или нет[41].

23. КОННЫЙ ГОРЕЦ СО ЗНАМЕНЕМ.

Б., акв., 8,3×15. 1836. Внизу справа краской: «1836». Под рисунком карандашом рукою Рыбкина: «Его же Лермонтова».

Альбом М. М. Лермонтовой, л. 83.

ПБ.

Воспроизведено: А. Михайлова, Рукописи М. Ю. Лермонтова..., Л., 1941, 66.

Среди небольших холмов изображен горец верхом на лошади, в чалме с полумесяцем и шароварах, с саблей у левого бока и ружьем за плечами. В правой руке у него знамя на длинном древке.

24. ПОРТРЕТ НЕИЗВЕСТНОГО МОЛОДОГО ЧЕЛОВЕКА В СИНЕМ СЮРТУКЕ (С. А. Раевского?).

Б., акв. Поясной. $^3/_4$ влево. 17,7×11,3. [1835—1837]

Музей изобразительных искусств, Москва. Поступил как произведение Лермонтова в 1922 г., в числе других предметов собрания Брокар.

Воспроизведено: Лит. Нас., 45-46, 303.

По своей живописной манере портрет этот очень близок к таким акварельным работам Лермонтова, как портрет отца, портреты А. А. Кикина, А. И. Одоевского и А. А. Монго-Столыпина. Во всех этих акварелях мы находим общий, присущий им «лермонтовский почерк», некоторую неуклюжесть позы, плотные, густые краски—словом, все те особенности, которые присущи портретным работам Лермонтова, исполненным акварелью.

Как сообщила нам внучка друга поэта, С. А. Раевского—Людмила Владимировна Раевская, в семье ее тетки Надежды Святославовны, по мужу Романовской, находился портрет отца последней, рисованный, по семейным преданиям, Лермонтовым, но что он был продан в начале XX в. московскому собирателю Брокару.

Сведения эти представляются вполне правдоподобными: об имевшихся у потомков С. А. Раевского рисунках и рукописях Лермонтова в 1899 г. в печати проскользнуло сообщение, из которого явствует, что в Смоленске у Н. С. Романовской, урожденной Раевской, находился рисунок Лермонтова, изображающий «лагерь на Кавказе; палатка офицеров в голубых мундирах и т. п., имеющий подпись: М. Лермонтов»[42]. До нас, к сожалению, этот рисунок не дошел.

Если акварель действительно изображает С. А. Раевского, интересно сравнить описываемый живописный портрет Раевского с его словесным описанием, сделанным Лермонтовым, по утверждению Висковатова, в романе «Княгиня Лиговская»: «Я имею основание думать,—пишет Висковатов,—что Раевский изображен в молодом чиновнике, описываемом

в „Княгине Лиговской“ под именем Красинского. Что он выставлен здесь человеком, попавшим не в свою сферу, не умеющим держаться в высшем обществе, чуть не задавленным гусаром Печориным и вообще в немножко жалком виде, в каком приятеля не выставляют, да еще приятеля, принимающего участие при писании самого романа, ничего не доказывает. Во первых, еще не ясно, кем явился бы Красинский в следующих главах, а потом—выставлен он в сущности скорее с хорошей стороны и сильно оттеняет собою поведение Печорина»[43].

Лермонтов так описывает внешность Красинского: «За тем же столом, где сидел Печорин, сидел также какой-то молодой человек во фраке, не совсем отлично одетый и куривший собственные папиросы, к великому соблазну трактирных служителей. Этот молодой человек был высокого роста и удивительно хорош собою. Большие томные голубые глаза, правильный нос, похожий на нос Аполлона Бельведерского, греческий овал лица и прелестные волосы, завитые природою, должны были обратить на него внимание каждого. Одни губы его, слишком тонкие и бледные в сравнении с живостью красок, разлитых по щекам, мне бы не понравились».

Сопоставление внешнего облика Красинского в «Княгине Лиговской» с нашей акварелью заставляет нас взять под сомнение предположение Висковатова, который и сам чувствовал, очевидно, его шаткость, пытаясь путем сложного объяснения выйти из создавшейся неловкости, особенно, если мы примем во внимание, что роман писался Раевским под диктовку Лермонтова.

Наше сомнение имеет тем более оснований, что Висковатов не очень-то тверд в определениях прототипов. Например, в своей заметке «По поводу „Княгини Лиговской“» он указывает, что под именем Браницкого в романе выведен Монго-Столыпин, а через несколько лет в комментарии к тому же роману пишет: «По показаниям А. П. Шан-Гирея, выведенного в романе под именем Браницкого...», ничем не объясняя перемену своего первоначального утверждения[44].

Наибольшая близость Лермонтова с Раевским падает на 1835—1837 гг., почему естественно датировать акварель этими же годами.

25. ИСПАНЕЦ В БЕЛОМ КРУЖЕВНОМ ВОРОТНИКЕ.

Б., акв. Погрудный. 3/4 вправо. 9×14. [1837] Внизу надпись рукою Е. П. Петровой: «Работа Лермонтова». Ниже—рукою Висковатова: «Несомненно работа М. Ю. Лермонтова. Пав. Висковатов». На обороте срезанный набросок человека в черкеске и башлыке, 3/4 влево, сделанный синей краской.

ИЛ. Приобретена в 1941 г.

Воспроизведено: Лит. Нас., 45-46, 707.

Акварель изображает мужчину средних лет с длинными волосами, усами и бородой, с резкими чертами лица, в белом кружевном воротнике.

Происхождение этой работы Лермонтова аналогично акварельному портрету В. А. Лопухиной. Она была подарена поэтом Екатерине Павловне Петровой, в замужестве Жигмонт, очевидно, в 1837 г.

Изображенный на ней мужчина близок к трем ранее нами описанным работам Лермонтова («Предок Лерма», «Испанец с фонарем и католический монах» и «Испанец с кинжалом»).

По поводу этого рисунка биограф поэта П. А. Висковатов в своем письме к его владельцу П. С. Жигмонту пишет: «Мужская голова напоминает тип головы, которую Лермонтов нарисовал в доме Лопухиных и о коей он говорит в письме к Лопухиной... Это голова: фантастический портрет одного из мнимых предков Лермонтова испанского герцога

Лермы. Самая голова, исполненная Лермонтовым масляными красками, находится в Лермонтовском музее».

Что касается даты исполнения этой акварели, то нам кажется маловероятным, чтобы Лермонтов взял с собой в ссылку исполненный им ранее портрет воображаемого предка. Более правдоподобным является предположение, что, рассказывая молоденькой троюродной сестре о своих знатных предках, поэт по ее просьбе набросал тушью ей на память ставший привычным для него образ предка.



Ю. П. ЛЕРМОНТОВ

Акварель Лермонтова, 1835—1836 гг.

Литературный музей, Москва

26. АВТОПОРТРЕТ В ФОРМЕ НИЖЕГОРОДСКОГО ДРАГУНСКОГО ПОЛКА. Копия О. А. Кочетовой. 1880-е гг.

Б., акв. Поколенный. $^3/_4$ влево. 11×9,5. Овал. [1837] На полях надпись рукою П. А. Висковатова: «Копия с собственноручного портрета Лермонтова, сделанного в 1837--38 году. См. Биографию мою стр. 290 и 453. Копия сделана в точности г-жею Кочетовой».

Местонахождение оригинала неизвестно. Копия—в ИЛ. Поступила в ЛМ в 1880-х гг. от П. А. Висковатова.

Воспроизведено: Сочинения Лермонтова под ред. П. А. Висковатова, М., 1889—1891, т. II и т. III (в искаженном виде).—Акад., I, 1 (в красках).—Семека, 8 ненумер. стр. перед текстом.—Печатник, I, XXIII.—Academia, III, 6—7.—Альбом, 170—171 (в красках).—Лит. Нас., 43-44, 5.

Лермонтов изобразил себя в зеркале по колена, в форме Нижегородского драгунского полка, с красным воротником, газырями на груди,

в накинутой на левое плечо полосатой бурке, на фоне кавказских гор. Правая рука лежит на эфесе шашки.

Об этом портрете Висковатов писал: «Портрет очень схож, но поражал знавших Лермонтова лично необыкновенной прической с длинными волосами. А. А. Краевскому я показывал его во время посещения им Лермонтовского музея: „Похож!—сказал он,—но волос Лермонтов так не носил, и в то время офицеры так носить волос не смели; впрочем на Кавказе они себе позволяли отступления от формы, и Михаил Юрьевич ходил там охотно в расстегнутом сюртуке, без эполет, с отогнутым воротником...“»[45]. Почти теми же словами говорит Висковатов в своем сопроводительном письме при передаче копии этого портрета в Лермонтовский музей: «Портрет этот представляет копию с собственноручного портрета, сделанного поэтом для Варвары Александровны Лопухиной. Копия удачна, немного разве усилены бугры лба над бровями. Портрет можно считать одним из самых схожих по уверению Шан-Гирея и Краевского, хотя последний заметил, что в Петербурге Лермонтов не носил столь длинные волосы и чесался иначе. Портрет сделан на Кавказе».

Как правильно заметил И. С. Зильберштейн[46], и Краевский и Шан-Гирей, высказывая недоумение по поводу того, что Лермонтов носил такую прическу, упустили из виду, что автопортрет представляет собою зеркальное изображение, и потому пробор находится не с той стороны, с которой Лермонтов в те годы его носил.

Что касается датировки и места исполнения портрета, то на этот вопрос легко ответить, так как Лермонтов изображен на нем в форме Нижегородского драгунского полка (газыри на груди, бурка), в котором он находился с весны до конца 1837 г.

Портрет этот был подарен Лермонтовым В. А. Лопухиной, очевидно, весною 1838 г., когда та проездом за границу остановилась в Петербурге. По требованию мужа последняя принуждена была расстаться с портретом и передала его своей двоюродной сестре и подруге А. М. Верещагиной, жившей в Штутгарте.

Первые беглые сведения об этом портрете в печати были даны П. А. Висковатовым в его заметке о лермонтовских материалах, полученных им в 1882 г. из Штутгарта от графини Берольдинген, к которой они перешли от ее матери, баронессы Гюгель. «Баронессе Гюгель, рожденной Верещагиной,—писал Висковатов,—достались, между прочим, два портрета Вареньки, рисованные Лермонтовым... и портрет самого поэта, рисованный им акварелью в зеркало, в 1837 году на Кавказе»[47].

Получив среди других лермонтовских материалов из Штутгарта акварельный автопортрет Лермонтова, Висковатов заказал О. А. Кочетовой акварельную копию, а оригинал, по его словам, послал в Лейпциг к Брокгаузу для выполнения с него гравюры на стали, исполнением которой остался недоволен, находя, что «портрет хоть и хорошо выполнен, но не похож и, по моему мнению, выражение лица немецкое. Это немец-офицер в бурке пушистой и расчесанной, каких на Кавказе я не видал»[48]. Поэтому Висковатовым была заказана другая гравюра, уже на дереве, в Москве Д. Н. Рыжову. Обе эти гравюры приложены к II и III томам Сочинений Лермонтова, выходивших в Москве в 1889—1891 гг. под редакцией Висковатова.

Однако обе гравюры эти сильно исказили оригинал, воспроизведя только фрагмент портрета; целиком он был воспроизведен впервые лишь

в 1910 г., да и то не с оригинала, а с копии Кочетовой[49]. На полях копии имеется пометка Висковатова: «Копия сделана в точности г-жею Кочетовой», а в сопроводительном письме того же Висковатова упомянуто: «Копия удачна». Однако позволительно усомниться в этой «точности». Правая рука и пальцы сделаны беспомощно, и вся акварель представляется крайне вялой. В. В. Стасов в своем обзоре художественных выставок 1879 г. отметил: «У ней ⟨Кочетовой⟩ есть даже довольно сильный колорит, хотя мутный и несколько безжизненный»[50].

27. ПОРТРЕТ А. А. КИКИНА.

Б., акв. Погрудный. $^3/_4$ вправо. 7,2×5,8. Овал. 1837. На обороте надпись: «Лермонтов. Кисловодск. 1837 года». На бумажке, приклеенной к рамке портрета, значится: «Портрет Кикина. Рисунок поэта М. Ю. Лермонтова. Принесен в дар А. М. Корвин-Круковской рожд. Яковлевой», и другой рукой карандашом: «Петр Андреевич Кикин».

ИЛ. Поступила в ЛМ в 1911 г. от А. М. Корвин-Круковской.

Воспроизведено: Семека, 32.—Лит. Нас., 45-46, 119.

На портрете изображен старик в синем сюртуке и белой рубашке. Через левое плечо под сюртуком видна орденская лента.

До последнего времени акварель эта считалась портретом Петра Андреевича Кикина (1754—1834), статс-секретаря по приему прошений на «высочайшее» имя, близкого знакомого Н. С. Мордвинова, Державина и других, одного из основателей «Общества поощрения художеств». Однако, когда акварель была вынута из рамки, на обороте обнаружилась современная надпись, сделанная дряхлой старческой рукой: «Лермантов, Кисловодск 1837 года». Из этой надписи следует, что акварель не может изображать Петра Андреевича Кикина, который умер в 1834 г. Следует думать все же, что свидетельство жертвовательницы, хотя и очень позднее, очевидно, было на чем-то основано. Предположим, что на акварели изображен все-таки Кикин. Но какой?

Обращаясь к биографии Лермонтова, мы дважды встречаем фамилию Кикина.

Так, в материалах В. Х. Хохрякова сохранился отрывок письма А. А. Лопухина из Москвы в Петербург к Лермонтову, помеченный 7 января 1833 г., в котором читаем: «Надо было слышать, как тебя бранили



ПОРТРЕТ НЕИЗВЕСТНОГО В СИНЕМ СЮРТУКЕ

Акварель Лермонтова, 1835—1836 гг.

Публичная библиотека, Ленинград

и даже бранят за переход в военную службу. Я уверял их хотя и трудно, чтобы поняли справедливость безрассудные люди, что ты не желал огорчить свою бабушку, но что этот переход необходим. Нет, сударь, решил какой-то Кикин, что ты всех обманул и что это твое единственное было желание и даже просил тетеньку, чтоб она написала его мнение»[51].

Из письма этого видно, что речь идет не о Петре Андреевиче Кикине, который жил в это время в своем имении, а каком-то другом, настроенном весьма недоброжелательно по отношению к Лермонтову, но, очевидно, уважаемом в кругу родных поэта, на что указывает его желание, чтобы Лермонтову было сообщено его мнение о нем. Вероятнее всего это—брат предыдущего, Алексей Андреевич Кикин, письмо которого о дуэли Лермонтова от 2 августа 1841 г. к его дочери, М. А. Бабиной, было опубликовано в 1896 г.[52].

В этом письме то же пренебрежительное, недоброжелательное отношение к молодежи, то же сочувствие бабушке поэта Арсеньевой, то же предвзятое мнение о Лермонтове.

Если допустить, что на акварели действительно изображен А. А. Кикин, следует признать, что она хорошо передает старчески-злое лицо оригинала, а в прищуренных глазах и опущенных углах рта так и чувствуется желчный, раздражительный, всем недовольный, завистливый старик.

28. ПОРТРЕТ А. И. ОДОЕВСКОГО.

Б., акв. Поясной. $^{3}/_{4}$ влево. 10,5×10,5. 1837. Справа внизу рукою Лермонтова подпись: «Лермонтов 1837». На обороте портрета частично срезанная надпись неизвестной рукой:

«Портрет М. Ю. Лермо
исанный собственноручно
амим с самого себя
ред его ссылкою на Кавк
в 837 году.
собрание ... П. А. Кикина.
Приобретено от Пант⟨елеева⟩.
26 августа 18 ⟨не разобрано⟩».

Внизу на картоне, на котором наклеен портрет, имеются надписи: «Мих. Юр. Лермонтов 1814—1842 ⟨!⟩ с самого себя» и справа: «Сам М. Ю. Лермонтов 1837».

ГЛМ. Поступила из Гос. Третьяковской галлереи в 1939 г. Ранее находилась в собрании И. Е. Цветкова.

Воспроизведено: «Сто портретов деятелей русского искусства. Текст барона Н. Врангеля», Париж, изд. Lapina, 1914 (как портрет Лермонтова).—Н. Пахомов, Портреты Лермонтова.—Лит. Нас., 19-21, 521 (как автопортрет Лермонтова).—Academia, II, 20—21 (как автопортрет Лермонтова).—С. Иванов, Лермонтов (Жизнь замечательных людей), М., Молодая гвардия, 1938, 179 (как портрет А. И. Одоевского).

На портрете изображен по пояс сидящий мужчина в синем халате с серым меховым воротником, с чубуком в правой руке.

Впервые этот портрет был опубликован Н. Н. Врангелем как портрет М. Ю. Лермонтова, но ни в подписи под портретом, ни в сопроводительной биографии ничего не было сказано об авторе этого портрета и о дате его написания. Сильно увеличенный при воспроизведении сравнительно с оригиналом (25×18 против 7,6×6,5), он существенно исказил подлинник, срезав к тому же подпись на нем, устанавливающую авторство Лермонтова, и дату исполнения. Публикация эта прошла незамеченной и широкого распространения не получила.

В заметке того же Н. Н. Врангеля «Лермонтов-художник», правда вскользь, упоминался акварельный автопортрет (1837) Лермонтова, «исполненный однако довольно неумело и робко и важный для нас скорее

в иконографическом отношении». Однако прямых указаний на то, что это говорится о данном портрете, сделано не было, и только упоминание, что он принадлежит Пантелееву, позволяет теперь, при обнаружении надписи, удостоверить их тождество.

В каталоге Цветковской галлереи портрет этот значился как автопортрет Лермонтова, а сличение подлинника с Лапинским альбомом показало, что оригиналом для воспроизведения послужил именно этот портрет.

В статье «Портреты Лермонтова» мы ошибочно сочли его за автопортрет Лермонтова, после чего он как автопортрет поэта был воспроизведен во II томе Сочинений Лермонтова, изданном «Academia».

Однако более внимательное изучение этой акварели заставило нас отказаться от мысли, что на ней изображен Лермонтов, и высказать предположение, что это портрет А. И. Одоевского.

Достоверность находящейся на обороте портрета надписи, удостоверяющей, что это автопортрет Лермонтова, исполненный в 1837 г., опорочивается сообщением, что акварель находилась в собрании П. А. Кикина, так как последний умер в 1834 г. и акварель, естественно, не могла быть ему подарена Лермонтовым, хотя это указывалось и в нашей работе и в примечаниях к лермонтовским письмам (Academia, V, 518).

Акварель, очевидно, шла из собрания Кикина, но не Петра Андреевича, а его брата Алексея Андреевича, который был знаком с Лермонтовым и портрет которого поэт нарисовал.

Сравнивая нашу акварель с имеющимися портретами А. И. Одоевского, мы пришли к выводу, что на ней изображен именно Одоевский. До нас дошли четыре портрета А. И. Одоевского: 1) в конногвардейской форме; 2) рисунок акварелью, сделанный декабристом Н. А. Бестужевым во время пребывания в ссылке в Сибири; 3) рисунок карандашом неизвестного художника, изображающий Одоевского в сюртуке с широкими отворотами; 4) карандашный портрет неизвестного художника, изображающий Одоевского сидящим в кресле и одетым в черкеску с газырями (карандашная зарисовка с надписью на обороте рукою декабриста А. Е. Розена: «Александр Иванович Одоевский, 12 авг. 1839 г. на Кавказе на берегу Черного моря», является в сущности увеличенным фрагментом головы Одоевского с портрета поэта в черкеске).

Среди этих портретов, объединенных общим сходством, при всем их различии, вызванном возрастным изменением изображаемого и живописными приемами художников, резко выделяется портрет в черкеске, на котором Одоевский изображен каким-то преждевременным стариком, с огромными залысинами на лбу.

Наш портрет, отличаясь от только-что упомянутого, перекликается с остальными и ближе всех подходит к рисунку неизвестного художника, на котором Одоевский изображен в сюртуке с широкими отворотами.

При установлении сходства данного портрета с А. И. Одоевским смущает чересчур пышная прическа Одоевского на портрете Лермонтова, в то время как у Одоевского были, очевидно, к тому времени залысины, о чем говорит и Н. М. Сатин в своих воспоминаниях: «Ему ‹Одоевскому› было тогда лет под 40; но он казался гораздо моложе, несмотря на то, что был лысый»[53].

Возможно, что, позируя Лермонтову, Одоевский положил пряди волос так, чтобы скрыть залысины. Кроме того, Лермонтов стремился, оче-

видно, передать то впечатление молодости, которое производил на всех Одоевский, казавшийся моложе своих лет. Именно таким изображает его Лермонтов в своем стихотворении «Памяти Одоевского».

Что касается времени исполнения портрета, то проставленная на акварели дата «1837» ничем не опорочивается. Сопоставляя данные пребывания на Кавказе Лермонтова и Одоевского, мы можем еще более уточнить эту дату.

Из биографии Одоевского известно, что, приехав в Ставрополь в сентябре 1837 г., он во второй половине октября прибыл в Тифлис, чтобы оттуда попасть в Нижегородский драгунский полк, квартировавший в урочище Кара-Агач, близ Царских колодцев, верстах в ста от Тифлиса, к которому он был причислен распоряжением Николая I, посетившего Ставрополь 17 октября 1837 г., на возвратном пути с Кавказа в Петербург (приказ о переводе помечен 7 ноября 1837 г.)[54].

В это же время в Тифлисе оказался и Лермонтов, сосланный на Кавказ за стихи на смерть Пушкина и переведенный в тот же Нижегородский драгунский полк. Хотя 11 октября 1837 г. был дан приказ о переводе Лермонтова в Гродненский гусарский полк, однако поэт не спешил покидать Тифлис, так как достоверно известно, что он находился там значительно позднее. Из воспоминаний В. В. Бобарыкина мы знаем[55], что он встретил Лермонтова в конце 1837 г. во Владикавказе, а в дневнике неизвестного кавказского офицера, находящемся в Публичной библиотеке в Ленинграде, против 14 декабря 1837 г. записано: «В Прохладной встретил я Лермонтова, едущего в С.-Петербург»[56].

Таким образом, портрет Одоевского мог быть нарисован Лермонтовым в промежуток с конца октября по начало декабря 1837 г., время, когда поэт встречался в Тифлисе с Одоевским и, возможно, совершал с ним ряд поездок по Кавказу, позднее нашедших отражение в стихах, посвященных Одоевскому.

29. ЭПИЗОД ИЗ СРАЖЕНИЯ ПРИ ВАЛЕРИКЕ (совместно с Г. Г. Гагариным). Б., акв., 23,6×29,3. 1840. Слева внизу надпись: «Bataille de Valerik 11 Juillet 1840». Внизу на паспарту слева чернилами: «Эпизод из сражения при Валерике (Чечня 1840) по рисунку Лермонтова», в середине чернилами: «Episode du combat de Valerik (Tchetchnia) 1840»; справа карандашом рукою Гагарина: «Dessin de Lermontoff aquarellé par moi pendant ma convalescence à Kisslovodsk. 11 juillet 1840».

Русский музей, Ленинград.

Воспроизведено: Печатник, III, 6 или 65.—Альбом, 257.—Лит. Нас., 45-46, 77.

Акварель изображает рукопашную схватку между русскими войсками и горцами. На переднем плане, около срубленного дерева, лежат двое убитых горцев. В центре несколько горцев отражают штыковую атаку русских, давая возможность тем самым двум горцам унести тело раненого товарища. На заднем плане очертания гор.

Прежде всего следует разобраться в надписях, имеющихся на этой акварели. Первая из них: «Bataille de Valerik 11 Juillet 1840» и вторая «Episode du combat de Valerik (Tchetchnia) 1840», не вызывают никаких сомнений—они точно раскрывают содержание акварели. Зато две другие: чернилами «Эпизод из сражения при Валерике (Чечня 1840) по рисунку Лермонтова» и карандашем рукою Гагарина: «Dessin de Lermontoff aquarellé par moi pendant ma convalescence à Kisslovodsk. 11 juillet 1840», находятся в некотором противоречии. Так, первая из них (на русском языке) дает возможность предполагать, что вся акварель исполнена Гага-

риным, но что в основу ее композиции положен рисунок Лермонтова, т. е. что она перерисована с последнего. Надпись же на французском языке, безусловно сделанная самим Гагариным, говорит, что рисунок выполнен Лермонтовым, а Гагариным только раскрашен. Причем слова «Dessin de Lermontoff» надо понимать именно в прямом смысле, так как на рисунках Гагарина, перерисованных им с чужих, это всегда отмечено соответствующими надписями: «D'après Lermontoff» или «D'après P^{ce} A. Dolgorouki», так что надо полагать, что и в нашем случае всегда точный Гагарин несомненно отметил бы: «Dessin d'après Lermontoff».



А. А. КИКИН
Акварель Лермонтова, 1837 г.
Институт литературы, Ленинград

Любопытна еще и другая подробность этой надписи. Гагарин прямо заявляет, что раскраска этой акварели выполнена им во время его пребывания в Кисловодске, т. е. не тотчас же вслед за сражением, имевшим место 11 июня 1840 г.

Таким образом, перед нами встает вопрос: выполнен ли рисунок Лермонтовым во время его боевых экспедиций, а позднее в Кисловодске раскрашен Гагариным, или же он сделан Лермонтовым тоже в Кисловодске?

Обнаруженный нами в альбоме сослуживца Лермонтова по Кавказу, П. А. Урусова, подготовительный карандашный набросок к центральной группе акварели позволяет предположить, что во время экспедиции поэтом был исполнен лишь набросок, являющийся основной композицией позднейшей акварели, которая и была исполнена Лермонтовым и Гагариным во время их совместного пребывания в Кисловодске в 1840 г. (см. описание подготовительного наброска ниже, в отделе рисунков).

Для нас чрезвычайно интересна в этой акварели как ее тематика, так и композиция. И то и другое раскрывается особенно ярко, если мы попробуем сопоставить эту акварель с известным стихотворением Лермонтова: «Я к Вам пишу: случайно, право...». В этом стихотворении намечена основная концепция лермонтовского отношения к войне. В совершенном соответствии с нею строится и композиция рисунка. На переднем плане приковывает внимание горделивая фигура горца, уносящего при помощи другого тело убитого соратника. Прикрывая их отступление, горцы сдерживают штыковой удар русских солдат. Фигуры горцев даны в разнообразных положениях и полны экспрессии, наоборот—русские войска показаны общей массой, олицетворяющей силу.

Это, несомненно, основная мысль всей композиции, в строгом подчинении которой построена и вся картина.

Следует отметить еще одну любопытную деталь. Когда позднее, в Петербурге, Г. Г. Гагарин приступит к написанию своей масляной картины «Сражение при Ахатли в 1841 г.», он использует в ней характерную лермонтовскую группу, поместив ее в свою композицию. Эту же группу мы находим и на рисунке «Passage du Soulak a Akhate», вошедшем в изданный альбом гагаринских литографий «Le Caucase pittoresque» (таблица LXI).

30. ПРИ ВАЛЕРИКЕ. 12 ИЮЛЯ 1840 г. ПОХОРОНЫ УБИТЫХ.

Б., акв., 18×25. 1840. Левый угол оторван. Внизу карандашом рукою Лермонтова: «При Валерике 12 июля», вверху над этим следы стершейся акварельной надписи с упоминанием фамилии не то «Лермонтов», не то «Гагарин».

Альбом Лермонтова, л. 27 об.

ПБ. Поступила от В. Х. Хохрякова в 1870 г.

В о с п р о и з в е д е н о: Север 1889, № 12, 222.—Акад. II, 312—313.—Семека, 34.—Печатник, III, 67.—Альбом, 259 (в красках).—Лит. Нас., 45-46, 121.

Акварель изображает сцену похорон убитых после сражения при Валерике. На равнине среди гор построен взвод солдат. Перед ними гроба с убитыми и священник с диаконом. На втором плане белеют палатки среди двух деревьев; позади цепь гор. На переднем плане несколько отдельных пеших и конных фигур; поваленное дерево справа и холм с двумя фигурами военных возле дерева—слева.

Акварель находится в альбоме Лермонтова, на обложке которого имеется карандашная запись: «Этот альбом употреблялся Лермонтовым во время экспедиции Голофеева в Малую Чечню в 1840 г. ». Альбом имеет 29 листов, из которых на л. 2 находится стихотворение «Новый мертвец», на л. 3 стихотворение «На севере диком», на лл. 4—6 «Предисловие к „Герою нашего времени“», на лл. 10—11 «Последнее новоселье», на л. 14 черновой набросок стихотворения «На севере диком». Остальные листы альбома заняты рисунками Лермонтова и его акварелью.

Высланный за дуэль с Барантом на Кавказ, Лермонтов 10 июня прибыл в Ставрополь, в главную квартиру командующего Кавказской линией. 17 июня Лермонтов в письме к А. А. Лопухину сообщает: «Завтра еду в действующий отряд на левый фланг в Чечню брать пророка Шамиля, которого надеюсь не возьму...». 18 июня Лермонтов «командирован на левый фланг кавказской линии, для участвования в экспедиции в отряде под начальством генерал-лейтенанта Галафеева». 11 июля отряд выступил из лагеря при деревне Гехи и того же числа вел бой при реке Валерик, в котором поэт принимал непосредственное участие. Акварель, изображающая похороны убитых на другой день после Валерикского сраже-

ния, выполнена сухо и протокольно, по установившемуся для изображения батальных сцен, несколько театрализованному образцу.

В отряде Галафеева Лермонтов познакомился с бароном Д. П. Паленом, который недурно рисовал. До нас дошел его карандашный профильный портрет поэта, сделанный, очевидно, через несколько дней после Валерикского сражения.

Любопытно отметить, что акварель того же Палена, изображающая генерал-лейтенанта Галафеева (сохранившаяся в копии Висковатова



ПРИ ВАЛЕРИКЕ. 12 ИЮЛЯ 1840 г. ПОХОРОНЫ УБИТЫХ
Акварель Лермонтова, 1840 г.
Публичная библиотека, Ленинград

в Институте литературы), воспроизводит его буквально в той самой позе, в которой он описан Лермонтовым в его стихотворении «Валерик»:

...Генерал
Сидел в тени на барабане
И донесенья принимал.

31. ЭПИЗОД КАВКАЗСКОЙ ВОЙНЫ (совместно с Г. Г. Гагариным).

Б., акв., 23,5×29. 1840. Слева внизу рукою Гагарина: «Lermontoff delineavit Gagarin pinxit».

ИЛ. Поступила в ЛМ в 1882 г. от Д. А. Столыпина.

Воспроизведено: Печатник, V, 77 (под названием «Стычка в горах»).— Academia, III, 580—581.—Альбом, 245 (в красках).—Лит. Нас., 45-46, 123.

На переднем плане всадник в черкеске на серой лошади замахивается ружьем на пешего казака, схватившего его лошадь под уздцы; справа— фигура другого казака, спешащего на помощь к своему товарищу. Слева на заднем плане фигуры скачущих всадников и языки пламени от пожара. Справа, на голом холме, группа наблюдающих за сражением.

Посылая в Лермонтовский музей хранившуюся у него акварель, Д. А. Столыпин в сопроводительном письме на имя А. А. Бильдерлинга от 16 декабря 1882 г. писал по поводу этой акварели: «Прилагаю еще акварель, нарисованную Лермонтовым, а красками князем Гр. Гагариным, расскажу в кратких словах сюжет: в одной рек⟨ог⟩но⟨сцировке⟩ число войск наших было мало, когда появились толпы лезгин; начальник отряда дал приказание казакам зажечь степь. Лермонтов, возвращаясь после данного ему поручения к начальнику, который виден стоящим со свитою на кургане, увидел изображенную сцену. Один лезгин проскочил сквозь пламя и напал на двух пеших казаков (полагаю, пластунов), дал выстрел и после промаха, наскочив на одного из казаков, хотел ударить его прикладом. Казак ловко отвернул голову от удара и кинжалом поразил лезгина. Лермонтов жил в одной палатке с братом (А. А. Столыпиным) и кн. Григорием Гагариным (Академия художеств). Если показать эту картину, то кн. Гагарин может дать все подробности дела, кто был начальник и другие, что весьма желательно и может быть описание можно будет поставить рядом с картиною»[57].

Как и предыдущая, эта акварель выполнена Лермонтовым и Гагариным совместно. Лермонтову принадлежат выбор темы, композиция и рисунок, Гагарину — раскраска. «Ярко-голубой тон неба здесь неприятно слащав», — пишет об этой акварели Б. Мосолов[58]. Этот до некоторой степени справедливый упрек, однако, ни в какой мере не касается Лермонтова, который ответственен лишь за рисунок, за композицию данной акварели. Гагарину, побывавшему на Востоке: в Греции, Малой Азии и Константинополе, иногда были свойственны чрезмерно яркие тона, заимствованные им у Карла Брюллова, что сказалось и на нашей акварели.

32. ПОРТРЕТ А. А. МОНГО-СТОЛЫПИНА в виде курда.

Б., акв. Поясной. $^3/_4$ вправо. Овал. 13,2×9,4. [1841] Внизу под изображением голубой краской рукою Лермонтова: «Kurde», слева чернилами его же рукою: «Лермонтов».

ГЛМ. Приобретена в 1940 г. от И. И. Гольдман-Ильина.

Воспроизведено: Лит. Нас., 45-46, 125.

А. А. Столыпин-Монго изображен на акварели полуобнаженным, в накинутом на левое плечо пестром халате. На голове высокая баранья шапка. Акварель эта считалась до последнего времени зарисовкой неизвестного и носила название «Курд»[59].

Авторство Лермонтова не вызывало особых сомнений, так как живописная манера этой акварели очень близко совпадала с другими портретами, исполненными Лермонтовым, да и к тому же в лермонтовской литературе имелось оброненное, правда вскользь, свидетельство, что поэт такую акварель рисовал. Так, Э. А. Шан-Гирей в 1889 г. писала об изображении курда, нарисованном Лермонтовым в альбоме ее сестры[60]. П. К. Мартьянов к этому свидетельству в своей статье делает такую сноску: «По другим отзывам, не курда, а Мартынова в исступлении»[61]. Однако на Мартынова изображенный персонаж совсем не походит, и никаких следов «исступления» в чертах изображенного найти нельзя.

Гораздо вероятнее, что мы имеем здесь изображение друга Лермонтова А. А. Монго-Столыпина. Сохранившиеся в довольно большом количестве портреты его, исполненные разными художниками (а также его мраморный бюст), вполне подтверждают такое предположение[62]. В пользу его свидетельствуют и некоторые документальные материалы. Так, Евгения Акимовна Казьмина, дочь Акима Павловича и Эмилии



ЭПИЗОД КАВКАЗСКОЙ ВОЙНЫ
Акварель Лермонтова и Гагарина, 1840 г.

Институт литературы, Ленинград

Александровны Шан-Гирей, в своем письме от 20 сентября 1916 г., адресованном в Лермонтовский музей, сообщала следующее: «Желая, чтобы каждая вещь, имеющая отношение к М. Ю. Лермонтову, была сохранена, сообщаю Вам, что у моего племянника, помещика Орловской губ., Алексея Сергеевича Токарева, находящегося в настоящее время в Петрограде, имеется альбом, ранее принадлежащий его бабушке Надежде Петровне Шан-Гирей, рожденной Верзилиной. В этом альбоме имеется собственноручный рисунок М. Ю. Лермонтова, изображающий в виде „Курда“ портрет Монго-Столыпина. Кроме того, в том же альбоме есть собственноручно написанное М. Ю. Лермонтовым стихотворение, начинающееся

Надежда Петровна,
Зачем так неровно и т. д.»[63]

Интересные данные об этом же портрете мы находим в письме Л. А. Лизогуб, дочери Алексея Павловича Шан-Гирей, адресованном в тот же музей: «Относительно красок Лермонтова, восковых фигур и его рисунка „Монго-Столыпин“ я еще разузнавала у моих родственников, у которых эти вещи находились, но оказывается, что все это потеряно. Рисунок курда, т. е. Монго-Столыпина, был сфотографирован (не помню в котором году) и я сама лично с моей теткой Эмил. Алекс. Шан-Гирей продавала в лотерее, устроенной моей теткой в Пятигорске в пользу памятника Лермонтова. У меня, к сожалению, не сохранилось ни одного экземпляра»[64]. Имеется еще одно свидетельство—это письмо А. С. Токарева в Лермонтовский музей от 21 ноября 1916 г.: «Посылаю автограф Лермонтова „Надежда Петровна“ и стихотворение Левшина на смерть Лермонтова. К моему большому сожалению, собственноручный рисунок Лермонтова „Монго-Столыпин“ утерян из альбома уже несколько лет, вследствие чего не может быть мною пожертвован музею»[65].

Считавшаяся утерянной акварель эта, в конце концов, совершив, очевидно, длительный путь, попала в Литературный музей, а обнаруженная в «Деле о пополнении Лермонтовского музея» переписка не только подтвердила авторство Лермонтова, но и позволила установить, кого эта акварель изображает.

Что касается ее датировки, то, судя по тому, что она находилась в альбоме, подаренном Лермонтовым Надежде Петровне Верзилиной, можно с уверенностью отнести ее к 1841 г., т. е. ко времени последнего пребывания Лермонтова на Кавказе и его знакомства с семьей Верзилиных.

О внешности А. А. Столыпина мемуарист пишет: «Это был совершеннейший красавец: красота его, мужественная и вместе с тем отличавшаяся какою-то нежностью, была бы названа у французов „proverbiale“. Он был одинаково хорош и в лихом гусарском ментике, и под барашковым кивером нижегородского драгуна и, наконец, в одеянии современного льва, которым был вполне, но в самом лучшем значении этого слова. Изумительная по красоте внешняя оболочка была достойна его души и сердца. Назвать „Монго-Столыпина“ значит для людей нашего времени то же, что выразить понятие о воплощенной чести, образце благородства, безграничной доброте, великодушии и беззаветной готовности на услугу словом и делом»[66]. В. П. Бурнашев, со слов А. И. Синицына, сообщает: «лейб-гусар Столыпин, красавец, в которого, как вы знаете, влюблен весь петербургский beau monde и которого в придачу к прозвищу „Монго“ зовут еще „le beau Столыпин“ и „la coqueluche des femmes“»[67].

Сравнивая акварель Лермонтова с портретами Столыпина-Монго, исполненными другими художниками, невольно поражаешься уменью Лермонтова в своих портретных работах раскрыть внутренний облик оригинала. Сухая, маловыразительная акварель художника-ремесленника А. Клюндера изображает гусара-флегматика, с застывшим лицом. С очень тонко



А. А. СТОЛЫПИН-МОНГО

Акварель Лермонтова, 1841 г.

Литературный музей, Москва

исполненной, красивой и эффектной акварели прославленного в те годы акварелиста В. Гау на нас смотрит красавец-щеголь, за внешней оболочкой которого ничего нельзя угадать.

Несовершенная по своей технике акварель Лермонтова раскрывает нам облик Столыпина таким, каким он был в дружеской обстановке; это изображение ассоциируется с характеристикой Монго, прекрасно выраженной в словах Лонгинова: «Вымолвить о нем худое слово не могло бы никому притти в голову и принято было бы за нечто чудовищное».

Помимо этой акварели, Лермонтов сделал несколько зарисовок своего друга карандашом и пером (см. раздел «Юнкерский альбом», рис. № 60 и раздел «Рисунки на автографах», под №№ 55 и 64).

III. РИСУНКИ

А. НА ОТДЕЛЬНЫХ ЛИСТАХ И В ТЕТРАДЯХ

1. РЕБЕНОК, ТЯНУЩИЙСЯ К МАТЕРИ.

Б., кар. Поясной. $^3/_4$ вправо. 44×32,6. 1829. Внизу справа надпись рукою Лермонтова: «Dessiné par M. L. l'an 1829».

ИЛ. Поступил в ЛМ от К. М. Цехановской в 1883 г. из родового имения Лермонтова с. Кропотово, Тульской губ., Ефремовского уезда.

Воспроизведено: Лит. Нас., 45-46, 127.

На рисунке изображен по пояс обнаженный курчавый ребенок, припавший к матери. Фигура матери не дана, видна только ее левая рука, поддерживающая ребенка.

В письме своем в Лермонтовский музей от 25 февраля 1882 г. К. М. Цехановская, бабушка которой, Авдотья Петровна Пожогина-Отрошкевич, была родной теткой поэта по отцу, писала: «Остались очень старые и уже от времени потемневшие портреты: матери, отца и прадеда поэта (все они Лермонтовы). Кроме того, еще остались три картины, рисованные (2 карандашом и 1 краской) Михаилом Юрьевичем в детстве, а именно: в 1827-28 годах. Для мальчика таких лет, каких он был тогда, все эти картины исполнены очень хорошо. На них сохранились еще имя и фамилия рисовавшего, а также год и число». Вскоре оба рисунка карандашом были принесены в дар Лермонтовскому музею.

Описываемый рисунок представляет собой обычную ученическую перерисовку какой-либо гравюры с картины итальянского художника, которые были тогда в большой моде.

2. МАДОННА.

Б., сепия. Поколенный. $^3/_4$ влево. 42,5×29,7 в свету. 1831. Слева внизу подпись рукою Лермонтова: «М. Лермонтов. 1831 год».

ИЛ. Поступил в ЛМ от К. М. Цехановской в 1883 г.

Воспроизведено: Печатник, II, 256.

Сведения об этом рисунке изложены в уже цитированном письме К. М. Цехановской в Музей от 25 февраля 1882 г. Факт его нахождения в Кропотове лишний раз доказывает, что сношения отца с сыном продолжались, очевидно, до самой смерти Юрия Петровича.

Рисунок этот, как и «Ребенок, тянущийся к матери», представляет собой, очевидно, перерисовку, выполненную Лермонтовым по заданию своего учителя. На этот раз образцом для рисунка, по словам Врангеля, послужила гравюра с картины Гвидо Рени. Надо сказать, что в эти годы в художественных кругах Петербурга и Москвы было особенно сильно увлечение великими итальянскими мастерами: Рафаэлем, Перуджино и Гвидо Рени. Отзывы современников полны таких свидетельств. К. Н. Батюшков в своей «Прогулке в Академию художеств»[68] заставляет любителя искусств восхищаться перерисовкой Уткина «Святого семейства» Гвидо Рени, а Карл Брюллов после посещения Дрезденской галлереи пишет П. А. Кикину: «Гвидов Христос едва ли не есть нерукотворенный. Я скопировал его, и сия копия да будет моим путеводителем в вере, головах и экспрессиях»[69]. Картины Гвидо Рени были одним из желанных образцов для копирования, и неудивительно, что учитель Лермонтова, А. С. Солоницкий, задал своему ученику исполнить копию с гравюры прославленного итальянского художника.

3. РИСУНКИ НА ОБЛОЖКЕ МАСКАРАДНОЙ КНИГИ. Книга состоит из 12 листов, на которых наклеены вырезанные из черной бумаги иероглифы, долженствующие изображать китайские буквы. Передняя и задняя обложки из серого картона, на который наклеены полосы из черной бумаги и веночки из пестрой. На серых полосках 12 набросков мужских и женских голов. [1831]

ИЛ. Поступила в ЛМ в 1916 г. от Л. А. Лизогуб.

Воспроизведено: Лит. Нас., 45-46, 203.

Лидия Алексеевна Лизогуб, дочь Алексея Павловича Шан-Гирея, в своем письме от 1916 г. на имя начальника Лермонтовского музея М. К. Марченко пишет об этой книге следующее:

«Милостивый государь Митрофан Константинович!

Приехавши из деревни в Киев, я получила Ваши письма, на которые спешу ответить. Восковых фигур работы Лермонтова у меня никогда не было, у брата моего, покойного Алексея Алексеевича Шан Гирей, также не было, а был ящик с красками, принадлежавший Лермонтову, но этот ящик куда-то исчез. У меня же в настоящее время находится книга собственноручной работы Лермонтова. Покойный отец мой, Алексей Павлович Шан-Гирей (двоюродный брат Лермонтова), передавая мне эту книгу, рассказал, что Лермонтов на одном маскараде был одет магом (предсказателем) и для этого сделал сам книгу, на страницах которой наклеил какие-то загадочные буквы, по которым предсказывал судьбу обращавшейся к нему публике».

А. П. Шан-Гирей в своих воспоминаниях о Лермонтове пишет: «Г. Дудышкин, в статье своей „Ученические тетради Лермонтова“, приводит некоторые из этих стихотворений, недоумевая, к чему их отнести; мне известно, что они были написаны по случаю одного маскарада в Благородном собрании, куда Лермонтов явился в костюме астролога с огромной книгой судеб под мышкой, в этой книге должность кабалистических знаков



РЕБЕНОК, ТЯНУЩИЙСЯ К МАТЕРИ
Рисунок карандашом Лермонтова, 1829 г.
Институт литературы, Ленинград

исправляли китайские буквы, вырезанные мною из черной бумаги, срисованные в колоссальном виде с чайного ящика и вклеенные на каждой странице; под буквами вписаны были приведенные г. Дудышкиным стихи, назначенные разным знакомым, которых было вероятие встретить в маскараде»[70].

Стихов этих в маскарадной книге в настоящее время нет, очевидно, они были розданы маскарадным знакомым, но все они вошли в так называемую Четвертую тетрадь стихотворений Лермонтова, хранящуюся в Институте литературы Академии наук СССР, в Ленинграде.

К какому году следует отнести изготовление маскарадной книги и заключавшиеся в ней стихи?

Висковатов и Абрамович в своих изданиях отнесли стихи эти к 1830 г., комментарии в издании «Academia», под редакцией Б. Эйхенбаума, приурочили их к 1831 г. Доказательства последней датировки весьма убедительны[71].

На передней обложке на первой светлой полосе изображены сверху вниз: 1) неоконченный набросок мужского лица с усами, 3/4 влево; 2) голова молодого мужчины с усами, 3/4 влево; 3) мужчина средних лет, в штатском, 3/4 влево; на второй полосе сверху вниз: 4) погрудное изображение молодого мужчины в средневековом костюме и белом воротнике, 1/2 влево; 5) голова военного с усами, 1/2 влево; 6) женская голова с буклями, 1/2 влево.

На задней обложке на второй полосе: 7) незаконченный мужской профиль, 1/2 влево; на третьей полосе: 8) набросок мужского профиля без волос, 1/2 влево; на четвертой полосе: 9) набросок лица мужчины со стоячим воротником, 1/2 влево; 10) голова мужчины с усами и бородой, 1/2 влево; 11) голова курчавого мужчины с усами и бородой, 3/4 влево; 12) незаконченный набросок мужской головы с длинными усами, 3/4 влево.

4. ЧЕРКЕС С ЛОШАДЬЮ.

Б., итальянский кар., 11×15,9. [1832—1834] Внизу рукою Лермонтова: «М. Лермонтов».

ИЛ. Поступил в ЛМ от А. С. Вышеславцева в 1880-х гг.

Воспроизведено: Семека, 1.

Рисунок изображает черкеса, держащего в левой руке поводья вырывающейся лошади, а в поднятой правой—нагайку.

В каталоге Лермонтовского музея записано: «Рисунок карандашом, сделанный М. Ю. Лермонтовым и подаренный им А. С. Солоницкому. А. С. Солоницкий, учивший Лермонтова рисовать, был в 40-х годах экономом в бывшем Московском дворянском институте ⟨пансионе?⟩ и в отсутствии учителя рисования давал уроки. Рисунок впоследствии подарен А. С. Солоницким Алексею Владимировичу Вышеславцеву. Пожертвовал музею Арк. Серг. Вышеславцев»[72].

Изумительная динамичность рисунка, уверенность штриха, умелая композиция, наконец, лаконичность делают его маленьким шедевром. Кажется, что он сделан не юношей, а уже сложившимся человеком, вполне овладевшим рисовальной техникой, и поэтому его трудно отнести, несмотря на свидетельство его прежних владельцев, к 1828—1830 гг., ко времени пребывания Лермонтова в Московском благородном пансионе. Нам представляется более правдоподобным датировать его 1832—1834 гг., т. е. временем пребывания поэта в юнкерской школе в Петербурге, когда он, очевидно, познакомился в Эрмитаже и в частных коллекциях со многими

классическими образцами, в том числе и с живописными работами Рембрандта, влияние которого на живописные работы Лермонтова некоторыми исследователями его творчества было несомненно преувеличено. В своих литературных произведениях этого времени, как мы указывали выше, во вступительной статье, Лермонтов часто упоминает имя Рембрандта и строит свои описания некоторых сцен в близкой к Рембрандту манере, в которой такую значительную роль играет контраст света и тени.

Нам кажется более правильным предположить, что рисунок этот исполнен уже в Петербурге, после занятий Лермонтова с Заболотским, и был подарен Лермонтовым Солоницкому не в тот период, когда он преподавал поэту живопись, а позднее, в один из приездов Лермонтова в Москву.

5. МОЛОДАЯ ЖЕНЩИНА И СТАРУХА.
Б., итальянский кар., 12,2×18,3. [1832—1834]



СКАЧУЩИЙ ГУСАР С ЛОШАДЬЮ В ПОВОДУ, ГОЛОВА МУЖЧИНЫ С УСАМИ, МУЖЧИНА В ОЧКАХ С БОРОДКОЙ И МОЛОДАЯ ДЕВУШКА В ДЕКОЛЬТИРОВАННОМ ПЛАТЬЕ

Рисунки пером Лермонтова, 1833—1834 гг.

Литературный музей, Москва

ИЛ. Поступил в ЛМ в 1894 г. от кн. В. Н. Максутова.
Воспроизведено: Семека, 36.—Лит. Нас., 45-46, 61.

Рисунок изображает сидящую на кровати молодую женщину в высокой прическе и стоящую возле нее старуху в чепце, очках и пестрой шали.

Ни даты, ни подписи под рисунком нет, тем не менее авторство Лермонтова не вызывает особых сомнений. По своей живописной манере он очень близок к «Черкесу с лошадью»—те же широкие, свободные, но четкие и выразительные штрихи, та же напряженность и, наконец, та же гротескность. Исходя из этого, датируем предположительно рисунок 1832—1834 гг. После 1834 г. в творчестве Лермонтова наметился явный поворот к реалистическому письму.

К сожалению, мы не можем определить, кого изображает этот рисунок, если только он является портретным, но во всяком случае нельзя никак согласиться с оброненным в лермонтовской литературе предположением, что в лице молодой девушки следует видеть портрет Е. А. Сушковой[73].

Зарисовка Сушковой, сделанная Лермонтовым на полях «Стансов» (см. воспроизведение Лит. Нас., 43-44, 429), и ее же портрет-миниатюра, находящийся в Институте литературы, заставляют нас отвергнуть предположение, что на описываемом рисунке изображена Сушкова.

Б. М. Эйхенбаум высказал предположение, что рисунок этот является иллюстрацией к поэме Пушкина «Домик в Коломне», напечатанной в 1833 г. в сборнике «Новоселье». Действительно, представляется возможным сблизить рисунок со следующими строчками Пушкина:

Старушка (я стократ видал точь в точь
В картинах Рембрандта такие лица)
Носила чепчик и очки. Но дочь
Была, ей-ей, прекрасная девица:
Глаза и брови—темные как ночь,
Сама бела, нежна, как голубица...

6. СКАЧУЩИЙ ГУСАР С ЛОШАДЬЮ В ПОВОДУ, ГОЛОВА МУЖЧИНЫ С УСАМИ, МУЖЧИНА В ОЧКАХ С БОРОДКОЙ И МОЛОДАЯ ДЕВУШКА В ДЕКОЛЬТИРОВАННОМ ПЛАТЬЕ.

Б., перо, 10,8×13,3. [1833—1834] Внизу подпись рукою Лермонтова: «Lerma», еще ниже напечатано крупными буквами: «Краткое изображение».

ГЛМ. Поступил из Театрального музея им. А. А. Бахрушина.

Воспроизведено: Н. Пахомов и М. Беляев, Выставка лермонтовских фондов московских музеев.—М., Гослитмузей, 1940, 158.—Лит. Нас., 45-46, 129.

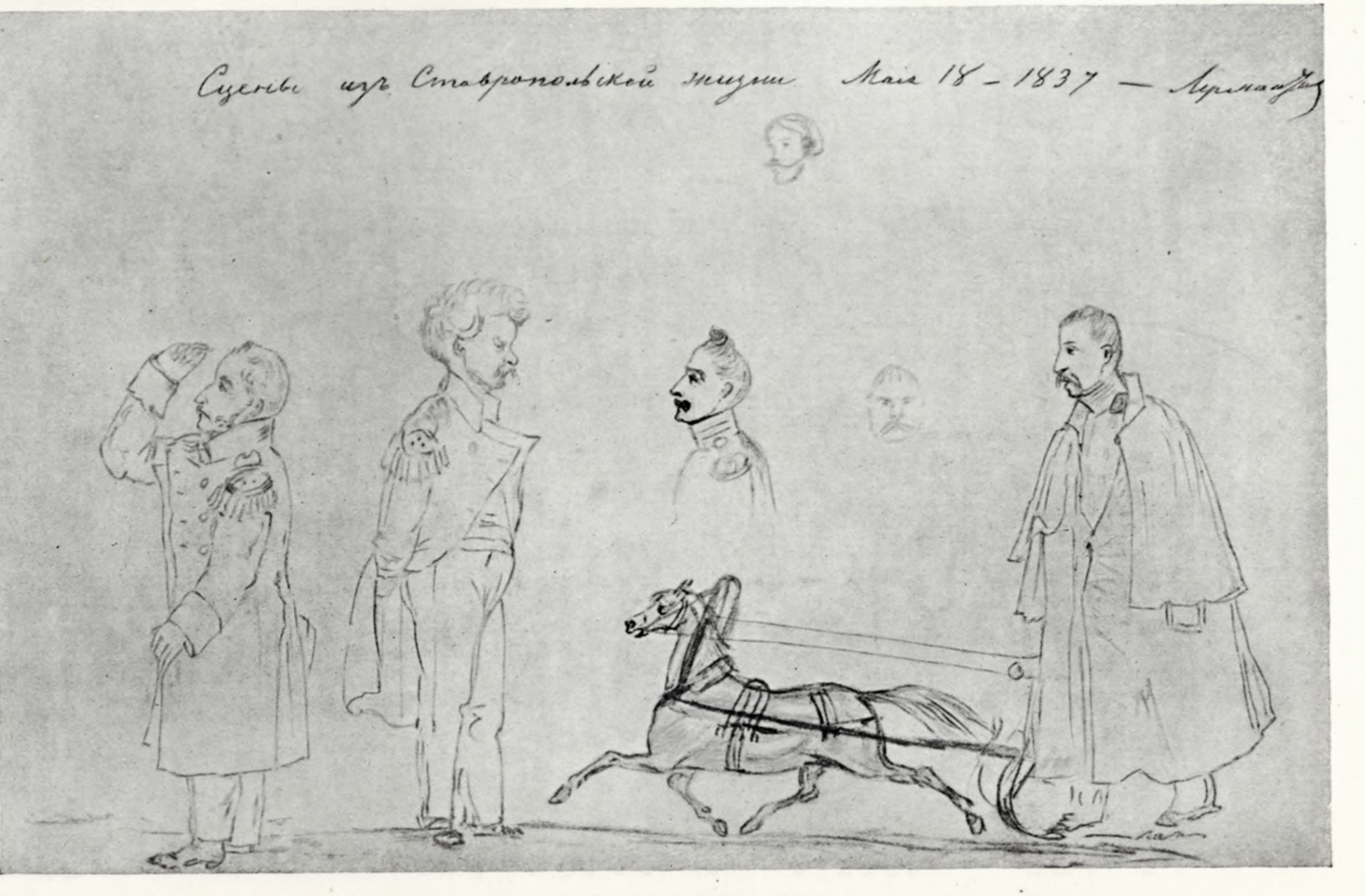
В центре листа изображен скачущий гусар с оседланной лошадью в поводу; в верхнем левом углу голова мужчины с длинными усами, в высоком воротнике; ниже в том же углу поколенное изображение декольтированной молодой женщины в высокой прическе и нагнувшегося к ней мужчины с усами, в ермолке и очках.

Авторство Лермонтова не вызывает здесь сомнений: почти все изображенные на этом листе наброски повторяются на известной обложке «Вадима» (см. Лит. Нас., 43-44, 576—577). Так, совершенно аналогичны, даже в своих позах, наклонах головы, фигуры мужчины в очках и декольтированной женщины нашего рисунка таким же фигурам, помещенным в левом верхнем углу обложки; очень близки между собой и голова мужчины с длинными усами с головой, находящейся на обложке (вверху в середине). Наконец, и фигура конного солдата почти точно повторяется на обложке (см. примерно 4-й ряд сверху правого угла), правда, без сопровождения второй лошади, ведомой в поводу.

Это совпадение вообще весьма любопытно, так как говорит нам об упорном желании Лермонтова запечатлеть какую-то определенную сцену из окружающей его жизни; поэтому так стабильны персонажи его набросков.

Совершенно очевидно, что значительная часть зарисовок Лермонтова—портретна, однако мы не обладаем пока ключом, который позволил бы нам установить, кого изображает тот или иной рисунок. Лишь небольшая часть из них может быть в настоящий момент расшифрована.

Основанием для датировки данного рисунка служит, во-первых, его частичное совпадение с обложкой «Вадима», а во-вторых, надпись на листе, на котором он сделан. Надпись эта: «Краткое изображение», указывает на то, что он вырван из учебной юнкерской тетради Лермонтова, очевидно, служившей ему во время летних занятий по съемке местности, составлению планов и т. п. работ, которые, естественно, входили в круг летних учений Школы гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров, в которой Лермонтов находился с осени 1832 по осень 1834 г.



„СЦЕНЫ ИЗ СТАВРОПОЛЬСКОЙ ЖИЗНИ"
Рисунки карандашом Лермонтова, 1837 г.

Художественная галлерея, г. Молотов



НАБРОСКИ НА ОБОРОТЕ „СЦЕН ИЗ СТАВРОПОЛЬСКОЙ ЖИЗНИ“

Рисунки карандашом Лермонтова, 1837 г.

7. КАВАЛЕРИЙСКАЯ АТАКА.

Б., перо. Размер неизвестен. [1833—1834] Внизу подпись рукою Лермонтова: «Лерма», еще ниже напечатано крупными буквами: «Экзерциции, приуготовление к маршу».

Частное собрание, Москва.

Воспроизведено: С. Дурылин, «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова, М., Учпедгиз, 1940, 63.

Рисунок изображает в центре двух скачущих от зрителя военных с пиками; правее скачущая лошадь без всадника, на земле упавший с нее военный; вдали несколькими штрихами сделаны фигуры конных уланов.

Авторство Лермонтова и датировка рисунка устанавливаются аналогично предыдущему рисунку. Фигуры двух скачущих в атаку с пиками уланов мы находим на обложке «Вадима» (см. третий ряд снизу, военную сцену).

8. СКАЧУЩАЯ НЕОСЕДЛАННАЯ ЛОШАДЬ.

Б., кар. Овал. 10×12. [1833—1834] Справа внизу рукою Лермонтова: «M. Lerma». Овал наклеен на зеленую глянцевую бумагу, на обороте которой имеется запись П. Висковатова: «Этот набросок Лермонтова изъят из тетрадей его конца 30-х годов (прин. С. Верещагиной). Лерм. охотно рисовал несущегося коня. В нем воплощал он „мысль“. В „Узнике“—черногривый конь.—Конь в „Гер. нашего времени“ играет важную роль во все мучительные минуты жизни Печорина. В наброске Л. на стихотв. „На севере диком“ между пальмой и сосной несется конь, т. е. тоскующая мысль мужа севера по девушке далекой. П. В.».

ПБ. Поступил от Н. И. Утина в 1908 г.

Рисунок изображает неоседланную лошадь, скачущую с распущенным по ветру хвостом и развевающейся гривой, поставив вверх уши.

Рисунок, очевидно, вырезан из одной из юнкерских тетрадей Лермонтова, так как имеет очень характерную для этого периода подпись «Lerma», которая имеется и на двух предыдущих рисунках. Указание Висковатова, что рисунок относится к концу 30-х годов, явно ошибочно, так как в это время Лермонтов подписывался полной своей фамилией. Кроме того, альбом Александры Михайловны Верещагиной (Сашеньки, как ее называли в семейном кругу), который Висковатов получил в 1882 г. из Штутгарта от ее дочери, гр. Берольдинген, как известно, относится к 1830—1832 гг., как определял это сам Висковатов, и в нем едва ли мог находиться рисунок поэта, относящийся к концу 30-х годов.

9. ГОРЕЦ В БУРКЕ, С РУЖЬЕМ.

Б., перо. $^3/_4$ вправо. 7,3×7,5. [1835—1836]

Альбом М. М. Лермонтовой, л. 1.

ПБ.

10. ПЕЙЗАЖ.

Б., кар., 6×14. [1835—1836]

Альбом М. М. Лермонтовой, л. 48.

ПБ.

Еле заметный набросок.

11. «СЦЕНЫ ИЗ СТАВРОПОЛЬСКОЙ ЖИЗНИ».

Б., кар., 20,8×31,9. 1837. Сверху надпись чернилами неизвестной рукою: «Сцены из Ставропольской жизни. Маия 18—1837—Лермонтов». Справа внизу клеймо бумажной фабрики.

Художественная галлерея, г. Молотов (б. Пермь).

Воспроизведено: Лит. Нас., 45-46, 131.

На листе слева направо: 1) фигура крестящегося военного, в рост, в расстегнутом сюртуке с густыми эполетами, без фуражки, $^1/_2$ влево; 2) фигура военного в рост, в расстегнутом сюртуке, с заложенными за спину руками,

1/2 вправо; 3) набросок бегущей лошади, запряженной в сани, передок которых намечен несколькими штрихами; 4) сверху над лошадью фигура военного по пояс, с усами и взбитым коком, 1/2 влево; 5) еще выше еле заметный набросок головы молодого мужчины; 6) справа фигура военного без фуражки, в накинутой на плечи шинели; 7) еле заметный набросок головы мужчины с большими усами, прямолично.

Рисунок этот представляет для нас значительный интерес, так как устанавливает новую точную дату пребывания Лермонтова в Ставрополе весной 1837 г.; кроме того, на нем, очевидно, даны четыре портретные зарисовки, из которых мы можем расшифровать только первую: в фигуре крестящегося генерала возможно найти сходство с генералом бароном Григорием Владимировичем Розеном, командиром Отдельного кавказского корпуса, под начальством которого служил Лермонтов в первую ссылку свою на Кавказ и о котором он упоминает в своем письме к бабушке из Пятигорска от 18 июля 1837 г.

12. НАБРОСОК СКАЛЫ С КАМНЕМ И КУСТАМИ, ФИГУРЫ ДВУХ РАЗГОВАРИВАЮЩИХ МУЖЧИН И РЯД НЕОКОНЧЕННЫХ НАБРОСКОВ.

Б., кар., 20,8×31,9. [1837] Оборот предыдущего. Вверху справа клеймо бумажной фабрики.

Художественная галлерея, г. Молотов.

Воспроизведено: Лит. Нас., 45-46, 132.

На листе слева направо изображено: 1) скала, поросшая травой, и большой камень, возле которого растет куст; 2) сверху над кустом слева набросок лица молодого мужчины с усами, 3/4 влево; 3) правее над кустом набросок лица молодого мужчины с усами, 3/4 вправо; 4) возле скалы справа обнаженная запрокинутая фигура по пояс мужчины с поднятой и сжатой в кулак правой рукой; 5) еще правее фигуры двух беседующих мужчин: слева—штатского в пальто, стоящего в рост, без шляпы, 1/2 вправо, из уст которого вылетают написанные чернилами неизвестной рукой слова: «l'Elborouss,—oh—oh mais rocher de Cancal!»; справа фигура военного в рост, 3/4 влево, в сюртуке, с треуголкой в правой руке, из уст которого вылетают написанные чернилами неизвестной рукой слова: «E! Very—oh!», а внизу под фигурами той же рукой: «souvenirs de voyage».

Датируется на основании записи на лицевой стороне листа. Зарисовки, несомненно, портретны и передают шутливый обмен мнениями между двумя изображенными о кавказских достопримечательностях. Штатский роняет замечание: «Эльбрус—о-о, но rocher de Cancal» (явная игра слов: rocher de Cancal означает скалу Канкаль во Франции, в Бретани, около Сен-Мало, на побережье океана, славящуюся устрицами, и известный парижский ресторан), на что военный глубокомысленно замечает по-английски: «О, замечательно!»[74].

Расшифровать, кто изображен на рисунке, нам не удалось.

13. ТАМАНЬ.

Б., кар., 19,5×30,6. [1837] Справа внизу рукою Лермонтова: «Рисовал М. Лермонтов». На обороте неизвестной рукою: «Был найден в остатках разгромленного и брошенного имущества в Уфе в 1919 г. в октябре».

ИЛ. Поступил в 1927 г. от архитектора И. Е. Бондаренко.

Воспроизведено: М. Ю. Лермонтов, Избранные произведения в двух томах, М.—Л., Детгиз, 1940, II, 251.—Альбом, 235.—Лит. Нас., 43-44, 475.

Слева, на скалистом берегу моря, небольшой домик, на переднем плане около берега лодка, на море парусное судно и парусная лодка; вдали невысокий гористый берег.

Сын художника П. Е. Заболотского, преподававшего Лермонтову рисование, сообщал, что поэт подарил его отцу до двадцати своих рисунков, изображающих кавказские виды[75]. Из этих двадцати зарисовок в 1882 г. у Заболотского-сына, по его словам, уцелело только четыре:

1) «Сюжет не назван. Посредине скала; на ней крепость, соединенная мостиком, перекинутым через поток, с частью города. Под скалою верблюды и всадники» (см. ниже наше описание под № 19).

2) «Сюжет обозначен: Ларс» (до нас не дошел).



РАЗВАЛИНЫ НА БЕРЕГУ АРАГВЫ В ГРУЗИИ
Рисунок карандашом Лермонтова, 1837 г.
Институт литературы, Ленинград

3) «Сюжет не обозначен: горный поток между двумя скалами; на одной замок. Вдали черкес на коне. На переднем плане домик казенной архитектуры и ворота. Через поток перекинут мост» (см. ниже наше описание под № 18).

4) «Рисунок литографированный, работанный на камне самим Лермонтовым. Сюжет не обозначен. Горное ущелье. Поток, направо башня вроде обелиска. На переднем плане всадник и пеший» (см. ниже наше описание под № 17).

Из этих четырех рисунков в 1939 г. три были приобретены у внучки художника Е. С. Преображенской Институтом литературы.

К коллекции видов, исполненных Лермонтовым на Кавказе в 1837 г. и дошедших до нас помимо трех рисунков из собрания Заболотского, следует отнести еще пять: 1) Тамань, 2) Вид Бештау около Железноводска, 3) Кавказский вид с арбой, 4) Развалины на берегу Арагвы в Грузии и 5) Танцующие грузинки на крыше сакли. Все эти восемь рисунков расположены нами по возможности в хронологическом порядке. Первым из

этой серии является «Тамань», которую Лермонтов посетил, вероятно, вскоре после своего выезда из Москвы[76].

Вот как описывает Лермонтов пребывание Печорина в Тамани: «Тамань—самый скверный городишка из всех приморских городов России... Я приехал на перекладной тележке поздно ночью... Десятник нас повел по городу. К которой избе ни подъедем—занята... После долгого странствования по грязным переулкам, где по сторонам я видел одни только ветхие заборы, мы подъехали к небольшой хате, на самом берегу моря».

Интересно сопоставить с описанием Лермонтова строки его товарища по л.-гв. Гродненскому гусарскому полку М. И. Цейдлера, который посетил Тамань через год после Лермонтова: «Тамань была небольшим невзрачным городишком, который состоял из одноэтажных домиков, крытых тростником... Мне отвели с трудом квартиру, или лучше сказать, мазанку на высоком утесистом берегу, выходящем к морю мысом. Мазанка эта состояла из двух половин, в одной из коих я и поместился. Далее, отдельно, стояли плетеный, смазанный глиной сарайчик и какие-то клетушки... по всей вероятности, мне суждено было жить в том же домике, где жил и он; тот же слепой мальчик и загадочный татарин послужили сюжетом к его повести. Мне даже помнится, что когда я, возвратясь, рассказывал в кругу товарищей о моем увлечении соседкой, то Лермонтов пером начертил на клочке бумаги скалистый берег и домик, о котором я вел речь»[77].

Висковатов в своей биографии Лермонтова пишет: «В 1879 г. описываемая в этой повести хата была еще цела, она принадлежала казаку Миснику и стояла не вдалеке от нынешней пристани над обрывом».

Рисунок этой хаты, сделанный в 1879 г. Филицыным, был передан Висковатову в 1881 г. в Тифлисе на археологическом съезде[78].

Имеется еще одно свидетельство, в письме Павла Семеновича Жигмонта к Висковатову от 15 октября 1889 г., быть может относящееся к этому рисунку. «Кажется в 1839 году,—писал Жигмонт,—Лермонтов в Ставрополе в квартире моего отца Сем. Осип. Жигмонта, служившего тогда в том же Штабе (где и П. И. Петров, впоследствии его тесть), набросал на черно „Тамань“ из „Героя“, а потом передал этот набросок кому-то из Петровых. Не знаю сохранился ли он у членов этой семьи. В то время отец мой был еще холост и в качестве гвард. офицера прикомандирован был к Штабу ген. Вельяминова, а впоследствии женился на старшей дочери П. И. Петрова, а моей матери—Екатерине Павловне». Жигмонт ошибается в дате: в 1839 г. семьи генерала Петрова в Ставрополе не было, так как в конце 1837 г. он вышел в отставку и переехал в свое костромское именье.

14. ВИД БЕШТАУ ОКОЛО ЖЕЛЕЗНОВОДСКА.

Б., кар., 17,5 × 27,3. [1837] Справа в нижнем углу рукою Лермонтова: «М. Лермонтов».

ГЛМ. Поступил из Третьяковской галлереи в 1939 г. Ранее находился в собрании И. С. Остроухова.

Воспроизведено: Советское Искусство 1939, № 74, от 14 октября.— Альбом, 285.—Лит. Нас., 45-46, 208—209.

В центре уличка с двумя домиками и двумя скачущими всадниками; передний в военной форме, на белой лошади, задний в бурке и папахе, на темной лошади. Справа деревянные стоки для воды и палисадник. На заднем плане гора Бештау.

ВИД ГОРСКОГО СЕЛЕНЬЯ

Рисунок карандашом Лермонтова, 1840 г. (Альбом Лермонтова, л. 18)

Публичная библиотека, Ленинград



ПЕЙЗАЖ С ГОРАМИ

Рисунок карандашом Лермонтова, 1840 г. (Альбом Лермонтова, л. 20 об.)

Публичная библиотека, Ленинград

Как и предыдущий, рисунок этот сделан, очевидно, с натуры, во время пребывания Лермонтова на группе Минеральных вод в 1837 г. Чуть-чуть сухой, несколько протокольный, он заметно отличается от других видовых зарисовок Лермонтова.

15. КАВКАЗСКИЙ ВИД С АРБОЙ.

Б., кар., 15×22,5. [1837] На обороте неизвестной рукою надпись карандашом: «Рисунок Лермонтова».

ИЛ. Поступил в 1928 г. из собрания А. Ф. Онегина, в Париже.

Воспроизведено: Academia, V, 392—393, под названием: «Дарьяльское ущелье с замком Тамары».—Альбом, 208, под названием: «Дарьяльское ущелье».—Лит. Нас., 43-44, 811.

Пейзаж изображает дорогу, вьющуюся возле реки в долине между скал. На переднем плане арба, запряженная двумя волами—черным и белым[79].

16. РАЗВАЛИНЫ НА БЕРЕГУ АРАГВЫ В ГРУЗИИ.

Б., кар., 13,5×18,4. [1837] Справа вверху рукою Лермонтова: «Лермонтов», внизу слева его же рукою: «Развалины на берегу Арагвы в Грузии».

ИЛ. Поступил в 1923 г. от В. Н. Аргутинского-Долгорукова из Парижа.

Воспроизведено: Б. Эйхенбаум, М. Ю. Лермонтов (Жизнь замечательных людей).—М.—Л., Детгиз, 1936.—Academia, V, 406—407.—Альбом, 159.—Лит. Нас., 45-46, 135.

В центре, среди скал, ниспадает с уступов река Арагва; на втором плане на высокой скале остатки монастыря. Слева дорога и деревья, справа ряд домиков и остатки башни. На заднем плане горы.

П. А. Висковатов пишет: «У А. А. Краевского находится картина масляными красками, изображающая место действия „Мцыри“ на берегу Арагвы. Эта картина была снята Лермонтовым с натуры»[80].

Мы знаем две картины маслом, поступившие в Лермонтовский музей от Краевского: «Кавказский вид с Эльбрусом», переданный им самим в 1880 г., и «Кавказский вид с саклей», принятый от его семьи в 1890 г. Первая картина по своему содержанию совсем не подходит к описанию, сделанному Висковатовым, а вторая только с большой натяжкой может быть признана за вид из «Мцыри».

Запамятовал ли Висковатов содержание виденной им у Краевского картины, присвоив, таким образом, «Кавказскому виду с саклей» другое название, или же речь идет о какой-то третьей, не дошедшей до нас картине маслом, имевшейся у Краевского,—установить затруднительно.

Каким путем оказался данный рисунок в собрании Аргутинского-Долгорукова, нам неизвестно.

17. ВИД КРЕСТОВОЙ ГОРЫ ИЗ УЩЕЛЬЯ БЛИЗ КОБИ.

Б., автолитография, раскрашенная цветными карандашами, 14,6×22,5. [1837] Слева чернилами рукою Лермонтова: «Рис. М. Лермонтов», внизу чернилами его же рукою: «Вид Крестовой горы из ущелья близ Коби». На паспарту надпись рукою Жиркевича: «Подпись на рисунке: „Рис. М. Лермонтов“ и строки внизу—писаны рукой поэта М. Ю. Лермонтова. Из альбома Мих. Ив. Цейдлера. Подарено мне А. М. Цейдлер 16 янв. 1898 г. А. Жиркевич».

ИЛ. Поступил в ЛМ в 1901 г. от А. В. Жиркевич.

Воспроизведено: Academia, I, 96—97, под названием «Замок Тамары» с ошибочным указанием «с картины».—Б. Эйхенбаум, М. Ю. Лермонтов (Жизнь замечательных людей), М.—Л., Детгиз, 1936, 115, под названием «Дарьяльское ущелье».—Альбом, 168.—Лит. Нас., 43-44, 117.

Слева река, вьющаяся среди скал; налево небольшая скала с остатком какого-то строения. На переднем плане среди отдельных камней и кустов

всадник и пешеход. На втором плане на двух скалистых плато—два строения с двумя башнями. На заднем плане цепь снеговых гор.

Об этой литографии П. П. Заболотский, сын художника П. Е. Заболотского, пишет: «Рисунок литографированный, работанный на камне самим Лермонтовым. Сюжет не обозначен. Горное ущелье. Поток, направо башня вроде обелиска. На переднем плане всадник и пеший»[81]. Таким образом, выясняется, что Лермонтов интересовался модной и весьма распространенной в то время литографией и лично пробовал свои силы и в этой области графического искусства.

Кроме описываемого экземпляра, в Институте имеется еще два: один нераскрашенный, без подписей, и другой, тоже однотонный, имеющий



ПЕРЕСТРЕЛКА

Рисунок карандашом Лермонтова, 1840 г. (Альбом Лермонтова, л. 28 об.)

Публичная библиотека, Ленинград

подпись: «Рис. М. Лермонтов», приобретенный в 1939 г. у внучки художника Е. С. Преображенской.

В Русском музее, в Ленинграде, находится еще один раскрашенный акварелью экземпляр этой литографии с подписью поэта: «Рис. М. Лермонтов».

18. ДАРЬЯЛ.

Б., кар., 21,5×30,8. [1837] Справа внизу рукою Лермонтова подпись: «Лермонтов». Внизу в середине следы карандашной надписи: «Дарьял». На паспарту чернилами: «Собственность художн. Заболотского». Слева вверху клеймо бумажной фабрики «Bristol Paper». Снизу и сверху лист надорван.

ИЛ. Приобретено у Е. С. Преображенской в 1939 г.

Воспроизведено: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, Л., 1941, VI, 553.—Лит. Нас., 43-44, 21.

В центре рисунка обрывистая гора с развалинами замка наверху. Внизу, среди скал, река, через которую перекинут деревянный мост. Слева на первом плане домик в два окна, с воротами, фигура солдата с собакой, вдали, среди скал, всадник. На заднем плане горы.

Рисунок этот был подарен Лермонтовым П. Е. Заболотскому, очевидно, по возвращении из ссылки на Кавказ в 1837 г.

«Собирая от местных жителей,—пишет Висковатов,—старинные их предания, он ‹Лермонтов› часами проводил за альбомом или даже с кистью в руках. Многие места Дарьяльского ущелья, перевал и по реке Арагве сняты им. Мне удалось видеть и даже приобрести отлично выполненные картины, сделанные им масляными красками. И едва ли они не представляют единственные изображения некоторых мест в том виде, в каком находились памятники старины в конце 30-х годов. Так, замок царицы Тамары в Дарьяльском ущелье изображен еще с высокою и тесною башнею и с развалинами стен, коих теперь едва сохранился след»[82].

О любви Лермонтова к зарисовкам с натуры красноречиво свидетельствует приводившийся нами выше рассказ В. В. Бобарыкина, встретившегося с Лермонтовым на Кавказе в конце 1837 г.[83].

19. ТИФЛИС, МЕТЕХСКИЙ ЗАМОК.

Б., кар., 12,8×22,5. [1837] Внизу справа рукою Лермонтова подпись: «Лермонтов».
ИЛ. Приобретено у Е. С. Преображенской в 1939 г.
Воспроизведено: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, 1941, VI, 552.—Лит. Нас., 43-44, 13.

Рисунок изображает вид Тифлиса с рядом домиков слева и Метехским замком в центре. На переднем плане всадник на серой, в яблоках, лошади, два верблюда и собачка, бросающаяся с лаем на них; поодаль два пеших солдата и две фигуры горцев, один из которых держит под уздцы оседланную лошадь.

Это один из рисунков Лермонтова, привезенных им из своей первой ссылки на Кавказ в 1837 г. и подаренных им П. Е. Заболотскому. Рисунок этот в списке уцелевших у Заболотского работ Лермонтова числится под № 1.

20. ТАНЦУЮЩИЕ ГРУЗИНКИ НА КРЫШЕ САКЛИ.

Б., кар., 14×29,5. [1837] Справа вверху рукою Лермонтова подпись: «Лермонтов». Внизу справа инициалы «М. Л.», повторенные дважды. На обороте рисунка неизвестной рукою: «Работа поэта Лермонтова».
ИЛ. Поступил в 1923 г. от В. Н. Аргутинского-Долгорукова из Парижа.
Воспроизведено: Б. Эйхенбаум, М. Ю. Лермонтов (Жизнь замечательных людей), М.—Л., Детгиз, 1936, 118, под названием «Лезгинка».—Альбом, 27.—Лит. Нас., 43-44, 111.

На плоской крыше сакли изображена группа из шести женщин и одного мальчика. Три женщины сидят и хлопают в ладоши. Одна женщина стоя бьет в бубен, другая, изображенная спиной к зрителю, танцует лезгинку. Сзади деревья, вдали вид города, очевидно, Тифлиса.

21. ДВА МУЖСКИХ ЛИЦА.

Б., кар., 21,5×16. [1838] Вверху надпись чернилами: «Подарил Бецкому рисунок сей Лермонтов, вырванный из его тетради. С.-Петербург 1844, 18 февраля. Лев Арнольди». Края листа частью надорваны, частью неровно оборваны.
ЛБ.
Воспроизведено: М. Ю. Лермонтов, Статьи и материалы, Государственная библиотека СССР им. Ленина, Отдел рукописей, М., Соцэкгиз, 1939, 64—65.—Лит. Нас., 45-46, 275.

Рисунок изображает два мужских лица в профиль: верхний профиль, молодого мужчины, тщательно растушеван; нижний—незаконченный легкий набросок пожилого мужчины с бородкой.



ДВА ВСАДНИКА, СТРЕЛЯЮЩИЕ В ГОРЦА

Рисунок Лермонтова, скопированный Г. Гагариным, 1840 г.

На рисунке имеется помета Гагарина: „d'après Lermontoff"

Русский музей, Ленинград

d'apres Lermontoff

ДЖИГИТОВКА

Рисунок Лермонтова, скопированный Г. Гагариным, 1840 г.

Внизу помета Гагарина: „d'après Lermontoff"

Русский музей, Ленинград

Основанием для датировки служит нахождение этого рисунка в семье Арнольди. Как известно, с А. И. Арнольди Лермонтов служил вместе в Гродненском гусарском полку в Новгороде в 1838 г., ему же подарил две свои картины: «Черкес» и «Воспоминание о Кавказе», и вполне естественно, что и этот лист был извлечен из альбома поэта рукою того же Арнольди, пожелавшего сохранить рисунок своего товарища по полку, а затем подарившего его своему брату.

Автор первой публикации этого рисунка Лермонтова в сборнике Ленинской библиотеки высказывает предположение, что верхний профиль молодого мужчины имеет некоторое сходство с Лермонтовым. Действительно, форма носа и очертание губ напоминают черты Лермонтова, однако отсутствие усов на этой портретной зарисовке заставляет считать это предположение совершенно ошибочным.

22. КАВКАЗСКИЙ ПЕЙЗАЖ.
Б., кар., 15×24,8. [1840]
Альбом Лермонтова, л. 7.
ПБ. Поступил от В. Х. Хохрякова в 1870 г.

Рисунок изображает покрытую лесом полянку между отлогими горами.

Альбом этот, состоящий из 29 листов, заключающий в себе стихотворение «Новый мертвец» (л. 2), два варианта стихотворения «На севере диком» (лл. 3 и 15), «Последнее новоселье» (лл. 10—11) и предисловие к «Герою нашего времени», заполнен рядом зарисовок Лермонтова из его боевой жизни на Кавказе в 1840 г. и светской 1840—1841 гг.

Он был пожертвован в Публичную библиотеку инспектором Уфимской гимназии, ранее занимавшим должность инспектора народных училищ Пензенской губернии, Владимиром Харлампиевичем Хохряковым, работавшим долгое время над биографией поэта и его произведениями и оставившим несколько тетрадей своих материалов, поступивших в Лермонтовский музей, а оттуда в Институт литературы.

Хохряков хорошо знал С. А. Раевского, П. П. Шан-Гирея, многое записал с их слов, пользовался неопубликованными письмами Лермонтова и к Лермонтову, почему его материалы особенно ценны для нас как первоисточник.

Они широко использованы всеми исследователями Лермонтова: Дудышкиным, Ефремовым и Висковатовым.

На обороте обложки этого альбома сделана следующая запись: «Этот альбом употреблялся Лермонтовым во время экспедиции Голофеева в Малую Чечню в 1840 г.».

Запись эта, очевидно сделанная рукою Хохрякова, и записи самого Лермонтова: на листе 1-м—«понед⟨ельник⟩ Смир⟨нова⟩. втор⟨ник⟩ Ростоп⟨чина⟩ веч⟨ером⟩: Лаваль именины» и на обороте 1-го листа—«Ахвердов⟨а⟩—на Кирочн⟨ой⟩. Г⟨рафиня⟩ Завадовск⟨ая⟩. Лео⟨нид⟩ Голицы⟨н⟩ в доме Ростовцева»—служат для нас основой для датировки рисунков. Поскольку Лермонтов в 1840 г. проделал большую экспедицию против горцев, а в 1841 г. до своей смерти побывал лишь на группе Минеральных вод, не успев попасть в действующий против горцев отряд, естественно, что все рисунки, тематически связанные с военными действиями и представляющие как бы его военный дневник, отнесены нами к 1840 г.

Зарисовки светских сцен, не связанных с походами, отнесены нами к 1840—1841 гг., ко времени пребывания Лермонтова во время отпуска в Москве и Петербурге.

10 июня 1840 г. Лермонтов, вторично высланный на Кавказ за дуэль с Барантом, прибыл в Ставрополь, в главную квартиру командующего Кавказской линией, а 11 июня прикомандирован к отряду генерал-лейтенанта Галафеева.



НАБРОСОК ЛОШАДЕЙ, СКАЧУЩЕГО ВСАДНИКА, МУЖСКОЙ ГОЛОВЫ
Рисунки пером Лермонтова, 1840 г.
Литературный музей, Москва

23. ТРИ ВСАДНИКА.
Б., кар., 6,8×17,6. [1840]
Альбом Лермонтова, л. 8.
ПБ.

Рисунок, исполненный еле заметно, изображает трех скачущих друг за другом по кругу всадников.

24. ПОВОЗКА (ПЕРЕДВИЖЕНИЕ ОТРЯДА).
Б., кар., 13×21. [1840]
Альбом Лермонтова, л. 13.
ПБ.

Рисунок изображает двуколку, запряженную парою лошадей, на одной из которых верхом сидит кавказец с трубкой во рту и в большой шляпе. Сзади еле виден отряд воинов в больших шляпах.

25. КОННЫЙ ГУСАР.
Б., кар., 9,5×11. [1840]
Альбом Лермонтова, л. 14.
ПБ.

Набросок, изображающий конного гусара с обнаженной саблей в поднятой правой руке.

26. ПЯТИГОРСКИЙ БУЛЬВАР.
Б., кар., 16,5×24,5. [1840]
Альбом Лермонтова, л. 16.
ПБ.

Легкий, еле заметный набросок пятигорского бульвара с цепью гор сзади. На бульваре намечено несколько групп гуляющих: на переднем плане семейство штатского, на втором плане группа военных. Справа и слева—домики[84].

27. ВИД ГОРСКОГО СЕЛЕНЬЯ.
Б., кар., 14,5×24,8. [1840]
Альбом Лермонтова, л. 18.
ПБ.
Воспроизведено: М. Ю. Лермонтов, Избранные произведения в двух томах. Редакция Б. Эйхенбаума, М.—Л., Детгиз, 1938, I, 357.—Лит. Нас., 45-46, 137.

Рисунок изображает горный пейзаж; на переднем плане плато, покрытое по краям кустами, далее ущелье; за ним на возвышенности видно селение горцев; еще дальше цепь гор.

28. ОТРЯД КАВКАЗСКИХ ВОЙСК НА ПОЗИЦИИ.
Б., кар., 8×24,7. [1840]
Альбом Лермонтова, л. 19.
ПБ.

Легкий, еле заметный набросок изображает ряд пеших солдат у пушки; справа две лошади в поводу.

29. ПЕЙЗАЖ С ГОРАМИ.
Б., кар., 11×17. [1840]
Альбом Лермонтова, л. 20 об.
ПБ.
Воспроизведено: Лит. Нас., 45-46, 137.

Рисунок изображает горное плато, поросшее редкими деревьями, на втором плане гора, вдали горная цепь.

30. РЯД ГОЛОВ, ВОЕННЫЙ В ПАПАХЕ И ВСАДНИК.
Б., кар. и перо. [1840]
Альбом Лермонтова, л. 23.
ПБ.

Ряд набросков, сделанных чернилами и карандашом, перечеркнутых карандашом, очевидно чьей-то детской рукой. В первом ряду три мужских профиля военных (из них первый—пером, два других—карандашом). Во втором ряду фигура стоящего военного в папахе, набросок начатого мужского профиля (перо), набросок всадника в папахе и мужской головы без фуражки.

Даже беглое знакомство с набросками позволяет заключить, что мы имеем дело с портретными зарисовками. Однако установить, кого изображают данные рисунки, довольно трудно.

Позволяем себе высказать несколько догадок. Так, первый набросок в первом ряду имеет портретное сходство с кн. С. В. Долгоруким, второй набросок—с гр. К. К. Ламбертом, третий — с Шемиотом, изображенным Гагариным на акварели, известной под названием «Два адъютанта». Незаконченный профиль во втором ряду имеет сходство с Л. С. Пушкиным, с которым Лермонтов встречался в Ставрополе, наконец, правый набросок во втором ряду походит на Г. Г. Гагарина.



„МАГНЕТИЗМ ВЗГЛЯДА И ДЕЙСТВИЕ КОШЕЛЬКА“
Рисунок карандашом Лермонтова, 1840—1841 гг. (Альбом Лермонтова, л. 12)
Публичная библиотека, Ленинград

31. ЛАГЕРЬ.
Б., кар., 9,3×24,8. [1840]
Альбом Лермонтова, л. 24.
ПБ.

Еле заметный рисунок изображает военную сцену, с лагерем слева и скачущим всадником с ружьем за плечами справа.

32. СРАЖЕНИЕ ПРИ ВАЛЕРИКЕ. НАЧАЛО БОЯ. ГЕНЕРАЛ ГАЛАФЕЕВ.
Б., кар., 11,8×25. [1840]
Альбом Лермонтова, л. 26.
ПБ.
Воспроизведено: Academia, II, 226—227 (в перерисовке Гагарина).—Лит. Нас., 45-46 (оба рисунка: и Лермонтова и Гагарина), 73.

Рисунок изображает эпизод из начала сражения при реке Валерике. На переднем плане убитая лошадь; влево от нее генерал верхом на лошади,

еще левее отряд пехоты. Справа русские войска, идущие в атаку. От генерала скачет всадник с приказанием к группе с пушкою на переднем плане[85].

Интересно сопоставить с этим рисунком обнаруженный в Русском музее, в Ленинграде, рисунок Г. Г. Гагарина, в точности повторяющий эту сцену и имеющий подпись: «General Golofeef. D'après Lermontoff».

В перерисовке Гагарина с подписью «D'après P^{ce} A. Dolgorouki» обнаружен еще один рисунок из альбома Лермонтова, много раз воспроизводившийся как лермонтовский, хотя по манере не имеющий с ним ничего общего; мы говорим о сцене, носящей название «Солдаты у плетня» или «Саперы»[86].

Возможно, что Гагарин для какой-то цели в точности копировал для себя рисунки своих знакомых, быть может, затевая издание какого-нибудь альбома, для полноты которого нехватало интересовавших его сцен.

Как известно, сражение при Валерике, участником которого был Лермонтов, проявив в нем особое мужество и хладнокровие, вызвало у поэта его замечательное описание в стихах «Я к Вам пишу—случайно, право», адресованное любимой женщине. Поэтому неудивительно, что мы видим, как Лермонтов несколько раз в своих зарисовках и акварелях касается этой темы.

Разбираемый рисунок, изображающий начало боя, является первым в этой сюите. «В альбоме Лермонтова, хранящемся в императорской Публичной библиотеке,—пишет Висковатов,—находится наскоро набросанный поэтом на листе эскиз дела под Валериком—собственно начало этого дела, момент, когда горцы внезапно напали на арьергард, дав пройти передовым колоннам:

Чу! в арьергард орудья просят;
Вот ружья из кустов выносят,
Вот тащут за ноги людей
И кличат громко лекарей».

Второй, в котором наиболее полно воплощено отношение Лермонтова к войне,—акварель «Эпизод из сражения при Валерике», исполненная совместно с Гагариным (подготовительный карандашный набросок к ней обнаружен нами в альбоме Урусова); наконец, завершает эту сюиту акварель «При Валерике. 12 июля», находящаяся в альбоме Публичной библиотеки (л. 27 об.) и изображающая похороны убитых.

Три эти работы как бы составляют особый триптих, посвященный сражению при Валерике.

33. НАБРОСОК К «ЭПИЗОДУ ИЗ СРАЖЕНИЯ ПРИ ВАЛЕРИКЕ».
Б., кар., 16,3×12,8. [1840]
Альбом кн. П. А. Урусова, л. 45, рис. 129.
ГЛМ. Приобретен в 1941 г.
Воспроизведено: Н. Пахомов, Ценная находка, Огонек 1941, № 1, 14.— Лит. Нас., 45-46, 76.

Рисунок является подготовительным наброском к акварели «Эпизод из сражения при Валерике», исполненной Лермонтовым совместно с Гагариным, и изображает центральную группу акварели. Авторство Лермонтова устанавливается надписью Гагарина на вышеупомянутой акварели, в которой он точно фиксирует, что рисунок и композиция выполнены Лермонтовым, а раскраска—им.

Альбом кн. П. А. Урусова, сослуживца Лермонтова по службе на Кавказе, был приобретен в 1941 г. Всесоюзной лермонтовской выставкой и содержит разнообразнейший материал, характеризующий окружение Лермонтова.

В нем около 150 зарисовок карандашом, пером и акварелью, среди которых много изображений людей, встречавшихся с поэтом, и целый ряд сценок из военной жизни, устанавливающих ряд новых дат пребывания поэта на Кавказе.

34. ПЕРЕХОД ЧЕРЕЗ СУЛАК.
Б., перо, 14×24. [1840]
Альбом Лермонтова, л. 25.
ПБ.
Воспроизведено: Всемирная Иллюстрация 1891, № 3, 46.—Альбом, 251.



СВЕТСКАЯ СЦЕНА
Рисунок пером Лермонтова 1840—1841 гг. (Альбом Лермонтова, л. 20)
Публичная библиотека, Ленинград

Рисунок изображает укрепление на реке Сулак. На переднем плане понтон из двух лодок, с военными и зарядным ящиком; на противоположном берегу сторожевая башня и ряд домиков и палаток с фигурами военных; на заднем плане крепость на горе.

Рисунок этот напоминает акварель Гагарина «У Мятлинской переправы» и совсем близок к рисунку Д. Палена «Мятлинская переправа», опубликованному в свое время П. Висковатовым.

«После сражения при Валерике, так поэтически описанного Лермонтовым,—пишет Висковатов,—отряд ген. Галафеева несколько дней (от 17 прибл. до 22 или 23 июля) стоял у Мятлинской переправы... В эти дни в палатке Россильена бар. Пален нарисовал целый ряд портретов участников экспедиции. Эти портреты были сделаны карандашом в профиль»[87].

Из этих портретов до нас дошел профильный портрет Лермонтова, находящийся в настоящее время в Институте литературы. Им пользовался для своего памятника в Пятигорске скульптор А. М. Опекушин.

35. ПЕРЕСТРЕЛКА.
Б., кар., 13×24,2. [1840]
Альбом Лермонтова, л. 28 об.
ПБ.
Воспроизведено: Лит. Нас., 45-46, 139.

Рисунок изображает переправившихся по мостику трех военных, стреляющих находу по домикам. На переднем плане оседланная лошадь и фигура сидящего на земле военного. Вдали ряд домиков.

36. ДВА ВСАДНИКА, СТРЕЛЯЮЩИЕ В ГОРЦА.
Б., кар., 10,3×12,4. [1840]
Внизу рукою Г. Гагарина: «D'après Lermontoff».
Альбом Гагарина «Кавказ», 1840.
РМ.
Воспроизведено: Печатник, III, 63, как рисунок Лермонтова.—Альбом, 257, как рисунок Гагарина.—Лит. Нас., 45-46, 141.

Рисунок изображает двух русских офицеров на лошадях, один из которых стреляет из пистолета в сидящего на лошади же горца. Вдали горная цепь. Рисунок Лермонтова до нас не дошел, и имеется лишь перерисовка Гагарина.

37. ДЖИГИТОВКА.
Б., кар., 10,4×14,6. [1840]
Внизу рукою Г. Гагарина: «d'après Lermontoff».
Альбом Гагарина «Кавказ», 1840.
РМ.
Воспроизведено: М. Ю. Лермонтов, Избранные сочинения в двух томах, М.—Л., Детгиз, 1938, I, 169, с подписью: «С рисунка Лермонтова».—Лит. Нас., 45-46, 141.

Рисунок изображает группу из шести всадников и горцев. На переднем плане справа два горца; на втором—с левой стороны группа из четырех скачущих и джигитующих горцев. Вдали горы и аул. Рисунок Лермонтова до нас не дошел, и имеется лишь перерисовка Гагарина.

В каталоге выставки ленинградских фондов Лермонтова рисунок назван без достаточных оснований «Казаки, преследующие горца»[88], в то время как на нем изображены только горцы.

38. НАБРОСОК ЛОШАДЕЙ, СКАЧУЩЕГО ВСАДНИКА, МУЖСКОЙ ГОЛОВЫ.
Б., перо. Восьмиугольник. 23,5×22. 1840.
Внизу справа неизвестной рукою красными чернилами: «9-го ноября 1840. Лермантов в Ставрополе». На обороте набросок какого-то плана.
Альбом П. Урусова, л. 41, рис. 143.
ГЛМ.
Воспроизведено: Лит. Нас., 45-46, 135.

Лист набросков, на котором изображено: сверху профиль мужчины с бородой, всадник на скачущей лошади; ниже расположены скачущие и бегущие лошади; в самом низу лошадь в запряжке, но без экипажа или саней.

Лист этот особенно интересен тем, что устанавливает новую точную дату пребывания Лермонтова в Ставрополе—9 ноября 1840 г.

39. ВОЕННЫЙ ВЕРХОМ И АМАЗОНКА.
Б., кар., 15,2×24. [1840—1841] Рисунок перечеркнут чьей-то детской рукою в нескольких местах.
Альбом Лермонтова, л. 9.
ПБ.
Воспроизведено: Север 1889, № 10.—Лит. Нас., 43-44, 477.

Рисунок изображает двух всадников—военного, держащего за талию женщину в вуали, едущих по дороге около обрыва. Справа на бугре забор и чахлое деревцо, внизу домик.

Рисунок неоднократно использовался как иллюстрация к «Княжне Мери», хотя содержание его исключает такую возможность.

В романе Печорин поддерживает княжну Мери за талию при переезде через Подкумок, когда у княжны закружилась голова от быстрого течения, а на данном рисунке никакой реки нет.

В бумагах Хохрякова имеется следующая запись: «Группа в альбоме: офицер обнял деву—Столыпин и Мартынова (Лермон‹тов› говорил Ш‹ан-Гире›ю) поссорились из-за письма распечатанного» и на полях: «...спросить еще об этом»[89].

Однако поверить этой записи затруднительно, так как она противоречит датам пребывания Мартыновых на Кавказе. Как известно, семейство Мартыновых жило на Минеральных водах в 1837 г.; в 1840 г. Лермонтов, как это видно из дневников А. И. Тургенева, часто бывал в Москве и в подмосковной у Мартыновых. Однако пейзаж на рисунке явно изображает Кавказ, и поэтому усматривать в рисунке портретное изображение нет оснований.



ДВА ВСАДНИКА

Рисунок карандашом Лермонтова, 1841 г. (Альбом А. Д. Блудовой, л. 91 об.)

Институт литературы, Ленинград

40. МАГНЕТИЗМ ВЗГЛЯДА И ДЕЙСТВИЕ КОШЕЛЬКА.

Б., кар., 14,8×23,6. [1840—1841] Внизу рукою Лермонтова: «magnétisme du regard, et effet de la bourse».

Альбом Лермонтова, л. 12.

ПБ.

Воспроизведено: Лит. Нас., 45-46, 145.

Рисунок изображает внутренность церкви со сводами; на переднем плане у колонны фигура штатского в шинели с поднятой рукой и фигура священника в рясе. На заднем плане иконостас и несколько еле заметно набросанных фигур.

41. ДИПЛОМАТИЯ ГРАЖДАНСКАЯ И ВОЕННАЯ.

Б., кар., 16×24. [1840—1841] Внизу рукою Лермонтова: «Diplomatie civile et militaire».

Альбом Лермонтова, л. 17.

ПБ.

Воспроизведено: Акад., V, 224—225.—Семека, 19. С ошибочным указанием, что рисунок находится в тетради Лермонтовского музея (юнкерской).— Academia, II, 232—233.—Лит. Нас., 43-44, 51.

Рисунок изображает комнату с камином, прислонясь к которому стоит военный с саблей и сигарой в руке; на камине вазы и статуэтка; справа в кресле сидит в халате молодой человек с длинными волосами, в штатском. Справа на стене картина, слева занавески. На переднем плане, на полу, ковер.

Б. М. Эйхенбаум обратил внимание на интересное совпадение этого рисунка с ремаркой Лермонтова к стихотворению «Журналист, читатель и писатель», дающей точную мизансцену этому написанному в драматической форме отрывку: «Комната писателя, опущены шторы. Он сидит в больших креслах перед камином; читатель с сигарой стоит спиной к камину. Журналист входит». На рисунке Лермонтова журналист отсутствует.

В военном имеется портретное сходство с Лермонтовым. В. Л. Бубновой было высказано предположение, что сидящий в кресле молодой человек изображает А. С. Хомякова. Действительно, сравнивая зарисовку Лермонтова с карандашным портретом Хомякова, сделанным Дмитриевым-Мамоновым, находящимся в Третьяковской галлерее, мы находим разительное сходство (см. Лит. Нас., 43-44, 259).

Полемика Лермонтова с А. С. Хомяковым в 1840—1841 гг., отразившаяся в стихах Лермонтова (см. «Родина», «Последнее новоселье» и «Спор»), делает этот рисунок для нас особенно значительным. Однако мы совершенно не можем согласиться с высказанным Б. М. Эйхенбаумом замечанием, что он исполнен не Лермонтовым[90]. Мы считаем его типично лермонтовским как по живописной технике, так и по смысловому значению.

Идейные столкновения между Лермонтовым и Хомяковым, естественно, могли вызвать у поэта, привыкшего откликаться острыми зарисовками на затрагивающие его события, желание выразить эти столкновения также и графически. Зарисовка снабжена еще и надписью, свидетельствующей о желании Лермонтова закрепить за рисунком его смысловую направленность.

42. СВЕТСКАЯ СЦЕНА.

Б., перо, 10×20,5. [1840—1841]

Альбом Лермонтова, л. 20.

ПБ.

Воспроизведено: Лит. Нас., 45-46, 147.

Рисунок изображает военного, сидящего с женщиной на диване за круглым столом,—справа и фигуру военного в черкеске, бросившего шапку на пол, стоящего в позе отчаяния,—слева.

В фигуре стоящего военного можно найти черты сходства с Монго-Столыпиным.

43. ДЕВУШКА С КНИГОЙ НА ЛЕСТНИЦЕ.

Б., кар., 24×17,7. [1840—1841]

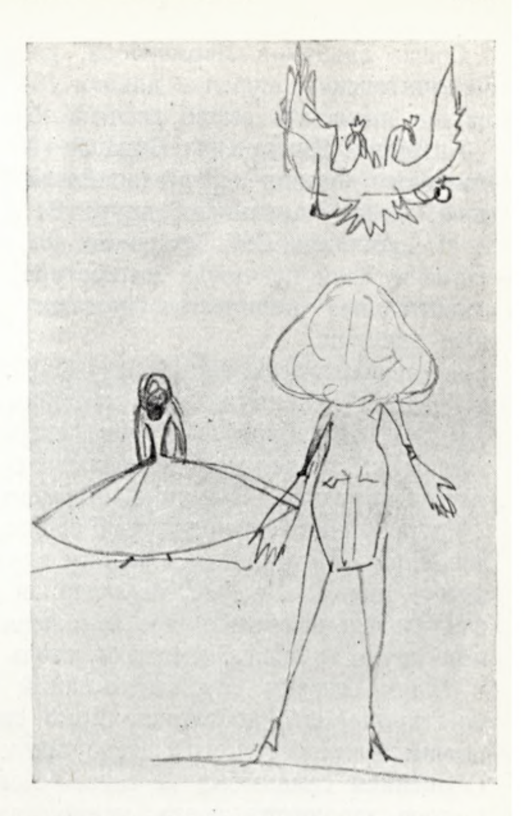
Альбом Лермонтова, л. 22.

ПБ.

Рисунок, еле заметный, изображает часть дома с лестницей, на которой стоит девушка с книгой.

ПЕРЕД ОРЛОМ
Рисунок карандашом Лермонтова, 1841 г.
(Альбом А. Д. Блудовой, л. 93)

Институт литературы, Ленинград



44. РЯД НАБРОСКОВ: ВОЕННЫЙ С ТРЕУГОЛКОЙ, ДВА МУЖСКИХ ПРОФИЛЯ, МУЖЧИНА В ТЕАТРАЛЬНОМ КОСТЮМЕ И ФИГУРА СИДЯЩЕГО МУЖЧИНЫ.

Б., кар., 11,2×26. [1840—1841]
Альбом Лермонтова, л. 29.
ПБ.
Воспроизведено: Лит. Нас., 45-46, 287.

На листе вверху—фигура мужчины в берете, с плащом на спине, в высоких чулках, как дань театральным впечатлениям; в середине карикатура—фигура присевшего мужчины, справа военный в мундире со шпагой, держит в левой руке треуголку, а внизу—переходящие из одного в другой два мужских профиля.

45. ДВА ВСАДНИКА.

Б., кар., 18,2×15,6. [1841] Внизу надпись: «Petersbourg lundi 3 Mars 1841—Lermontoff».
Альбом А. Д. Блудовой, л. 91 об.
ИЛ.
Воспроизведено: Лит. Нас., 45-46, 149.

Рисунок изображает двух всадников: женщину в амазонке, в цилиндре с вуалью и молодого мужчину в сюртуке и цилиндре.

Обнаруженные пять набросков Лермонтова в альбоме гр. А. Д. Блудовой особенно интересны для нас, так как показывают нам Лермонтова с новой стороны, как блестящего мастера карикатуры.

К сожалению, графические произведения Лермонтова такого типа почти не дошли до нас, хотя сохранилось достаточно свидетельств современников, что поэт часто рисовал карикатуры, на которые многие из его приятелей и знакомых обижались[91].

Среди альбомов Лермонтова, дошедших до нас (юнкерская тетрадь Лермонтовского музея и альбом 1840—1841 гг. Публичной библиотеки), можно насчитать около десятка карикатур.

Антонина Дмитриевна Блудова (1812—1891), дочь известного государственного деятеля первой половины XIX в. Дмитрия Николаевича Блудова, члена «Арзамаса», друга В. А. Жуковского, К. Н. Батюшкова, А. И. Тургенева, С. С. Уварова и др., получила блестящее домашнее воспитание и была не чужда литературе, оставив нам свои воспоминания и значительное количество детских рассказов и статей в журналах того времени.

Оставшись незамужней, А. Д. Блудова жила в доме своего отца, в котором исполняла роль хозяйки салона, известного всему литературному Петербургу. Блудова старалась привлечь в свой салон всех тогдашних знаменитостей, и среди ее гостей нередко можно было встретить Карамзина, Пушкина, Лермонтова, А. И. Тургенева и др.[92].

Современники отзываются об ее блестящем уме и остром языке, унаследованном от отца. Давая оценку мемуаров Блудовой, биограф ее, А. Лященко, пишет: «Вообще, характерная черта всех воспоминаний гр. Блудовой—довольно объективное изложение, отсутствие желания очернить ту или иную личность, желания, столь обычного у наших литераторов»[93].

Однако строки ее воспоминаний о Лермонтове, подтверждая ее наблюдательность, достаточно ярко свидетельствуют о враждебном отношении великосветского Петербурга к поэту: «Вот Лермонтов, с странным смешением самолюбия не совсем ловкого светского человека и скромностью даровитого поэта, неумолимо строгий к собственному таланту и гордый весьма посредственными успехами в гостиных. Они скоро бы надоели ему, если бы не сгубили безвременно тогда именно, когда возрастал и зрел его высокий поэтический дар»[94].

Очевидно, поэт уловил это враждебное, высокомерное отношение к себе и своими альбомными зарисовками определенным образом отвечал на это отношение.

Безобидная насмешка над двумя любителями верховой езды в первом рисунке, где изображена неуклюжая фигура всадника, неопытного ездока, сменяется в дальнейших набросках едким сарказмом.

Таков лист с набросками лошадей, то встающих во весь рост, словно вытягивающихся на параде, то изогнувшихся в акробатических курбетах в порыве «всеподданнейшего служения». Таков же и другой лист со злой карикатурой на петербургского губернатора Эссена, «поспешающего на тревогу», и, наконец, третий лист с лаконическим, но замечательным по своей выразительности наброском двух фигур, мужской и женской, которые замерли от восхищения перед спускающимся к ним двуглавым орлом.

46. КАРИКАТУРНЫЕ НАБРОСКИ ЛОШАДЕЙ.
Б., кар., 18,1×14,3. [1841]
Альбом А. Д. Блудовой, л. 92.
ИЛ.

На листе дано три изображения лошадей. Наверху лежащая лошадь с закинутыми за голову передними ногами и поднятым вверх хвостом и задними ногами; внизу слева лошадь, ставшая на передние ноги, просунув между них голову; справа лошадь, стоящая на задних ногах и вытянувшая передние вверх, словно ставшая «во фрунт» перед начальством.

47. ПЕРЕД ОРЛОМ.
Б., кар., 14,7×9,6. [1841]
Альбом А. Д. Блудовой, л. 93.
ИЛ.
Воспроизведено: Лит. Нас., 45-46, 151.

Рисунок изображает фигуру мужчины в сюртуке с огромной шевелюрой и фигуру присевшей от умиления и закинувшей в восторге назад голову женщины перед спускающимся к ним сверху двуглавым орлом.

48. «ПОСПЕШАЕТ НА ТРЕВОГУ».
Б., кар., 13,5×19,8. [1841] Внизу рукою Лермонтова: «поспешает на тревогу».



„ПОСПЕШАЕТ НА ТРЕВОГУ“
Рисунок карандашом Лермонтова, 1841 г. (Альбом А. Д. Блудовой, л. 93 об.)
Институт литературы, Ленинград

Альбом А. Д. Блудовой, л. 93 об.
ИЛ.
Воспроизведено: Лит. Нас., 45-46, 145.

Рисунок изображает генерала с большим животом, в очках и треуголке, со звездой и лентой через плечо, сидящего на пролетке и замахивающегося длинным кнутом на чахлую лошаденку, еле передвигающую ноги.

В фигуре генерала можно найти черты сходства с генерал-губернатором Петербурга гр. Эссеном, который изображен карикатурно «поспешающим» на извозчике на пожар или другое какое-либо происшествие.

49. НАБРОСОК МУЖСКОГО ПРОФИЛЯ.
Б., кар., 3,2×2. [1841]
Альбом А. Д. Блудовой, л. 94.
ИЛ.

Рисунок изображает мужское лицо с длинными усами, $^1/_2$ влево.

Б. АЛЬБОМЫ

ЮНКЕРСКИЙ АЛЬБОМ РИСУНКОВ ЛЕРМОНТОВА (ТЕТРАДЬ 22-я)

В 1889 г. в Лермонтовский музей князем Н. Н. Манвеловым был пожертвован альбом Лермонтова, содержащий 210 рисунков на 68 листах.

Альбом этот (так называемая 22-я тетрадь Лермонтова, хранящаяся ныне в Институте литературы) широко известен в лермонтовской литературе, однако углубленному изучению он до сих пор не подвергался. В частности, поскольку никаких дат ни на самом альбоме, ни на рисунках нет, считалось, что он находился при Лермонтове до последних дней его жизни. Отсюда многие рисунки рассматривались как иллюстрации к «Герою нашего времени». Таковы «Дуэль», «Гулянье в саду», которые, действительно, очень близки тематически к роману, хотя и исполнены задолго до его написания.

В своем сопроводительном письме в Лермонтовский музей, озаглавленном «Воспоминания генерал-лейтенанта в отставке князя Николая Николаевича Манвелова, относящиеся к рисункам тетради Мих. Юрьевича Лермонтова», Манвелов рассказывает историю получения этой тетради, позволяющую точно датировать ее, и, кроме того, раскрывает оригиналы многих изображенных в тетради персонажей.

Воспоминания эти настолько интересны, что мы считаем необходимым привести их здесь полностью, тем более, что они ни разу не публиковались.

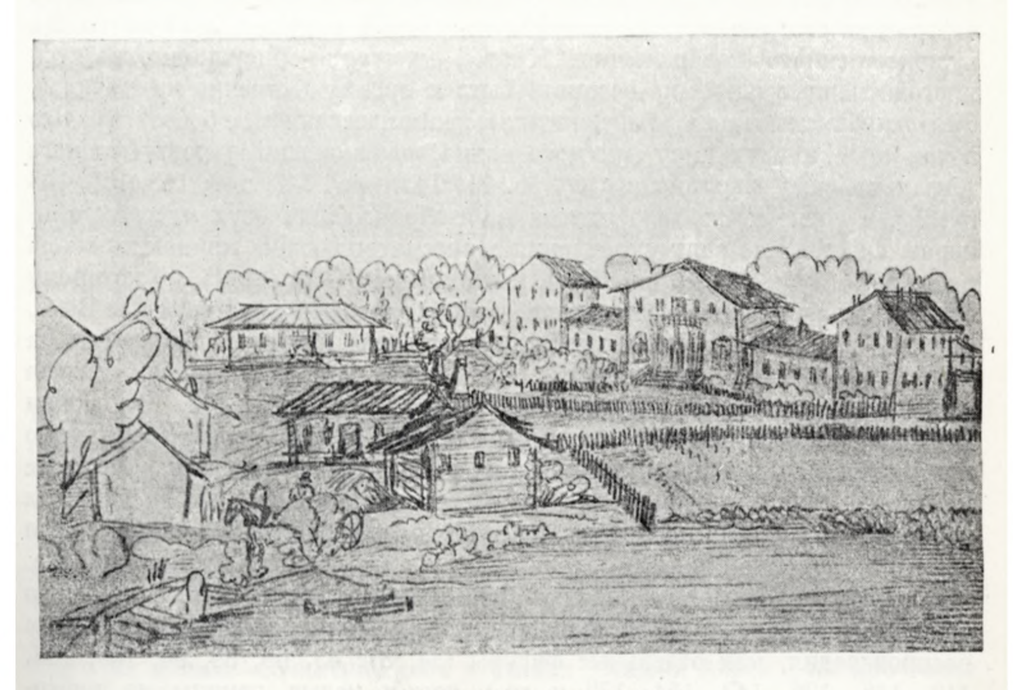
«Узнав из газет, что учрежденный в память Михаила Юрьевича Лермонтова Музей собирает среди лиц, знавших поэта, и среди публики, материалы, относящиеся к его жизни и художественному творчеству, я, как бывший воспитанник давнишней школы Гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров, в которую поступил в 1833 году, т. е. годом позже Лермонтова, и в течение одного года до производства Лермонтова в офицеры в 1834 году бывший товарищем его по Школе, считаю себя счастливым, что могу с своей стороны принести Музею в дар сохранившийся у меня экземпляр с собранием рисунков, составляющий ныне весьма может быть редкий памятник этого рода художественных дарований незабвенного поэта, доставшийся мне благодаря особой счастливой случайности:

Когда произведены были в офицеры юнкера выпуска 1834 года и в числе их и Лермонтов и приятель его Леонид Николаевич Хомутов (рис. 27), выпущенный в Конно-гренадеры, то я будучи назначен на место сего последнего старшим отделенным унтер офицером 4-го уланского взвода, должен был занять и его койку в дортуаре и находившийся при ней шкапик, приводя в порядок который я нашел завалившуюся между стенками выдвижного ящика и стенками самого шкапика тетрадку, виденную мною прежде у Лермонтова и признанную товарищами, как принадлежавшую Лермонтову, и так как никто из товарищей моих в школе, ни кто либо иной не заявлял прав на эту находку, то она так и осталась у меня, и по сие время хранилась в имении моем, откуда я только недавно имел возможность ее выписать.

Приведу здесь сколько помню фамилии лиц, бывших в Школе в качестве воспитанников или преподавателей одновременно с Лермонтовым и со мной в надежде, что одни из них могут, я полагаю, не только удостоверить о принадлежности рисунков этой тетради карандашу Лермонтова,

но вместе с тем по собственным воспоминаниям о пребывании в Школе одновременно с поэтом—разъяснить также значение тех весьма многих еще рисунков, сюжет которых я ныне, страдая расстройством зрения и не видя, не могу восстановить в своей памяти. Других же лиц я поименовываю в виду того, что они послужили поэту предметом многих портретов и карикатур.

Так 1) Василий Васильевич Зиновьев, ныне генерал адъютант (поступивший юнкером конной гвардии в 1832 году, одновременно с Лермонтовым, выпущенный в 1835 году, годом позже Лермонтова, пробыв по болезни одним годом больше курса), 2) Михаил Иванович Цейдлер, ныне генерал в отставке, проживающий, сколько мне известно, в г. Вильно (поступивший в Школу и выпущенный в офицеры одновременно со мною (1833—1835 гг.) и 3) Граф Петр Киприянович Крейц, ныне генерал от кавалерии, поступивший в Школу также в 1833 году и выпущенный в 1835 г. в лейб драгуны да, вероятно, и многие другие, бывшие товарищи наши по Школе, в числе которых упомяну еще о бывших моего уланского отделения: младшем унтер офицере юнкере Меринском 1-м и ефрейторе-юнкере Камынине—признают лермонтовскую тетрадку, а может быть дадут и свои указания о значении картины с сюжетами из военной жизни и портрет лиц, послуживших оригиналами тех портретов и карикатур, которых, по сказанной выше причине, я тут не поясняю, но упомяну при этом мимоходом, что Лермонтов имел обыкновение рисовать всегда во время лекций. Полковник Алексей Степанович Стунеев, командир эскадрона кавалерийских юнкеров—изображался Лермонтовым с бичем в руках среди манежа школы, в котором он производил езду юнкеров, а на особой картинке, посвященной этому сюжету, кроме Стунеева нарисованы:



ВИД ПРОВИНЦИАЛЬНОГО ГОРОДА

Рисунок карандашом Лермонтова, 1832—1834 гг., из 22-й тетради (рис. 3)

Институт литературы, Ленинград

гусарский юнкер Вонлярлярский, бывший сосед Л—ва по койке, вышедший в коннопионеры, впоследствии литератор и жалонерный унтер офицер по фамилии Жолмир. Другого же юнкера, изображенного едущим подбоченясь, достоверно назвать не могу, но полагаю, что в нем изображен уланский юнкер Поливанов, отличавшийся посадкою.

Затем на одном из очень памятных мне рисунков изображен юнкер князь Шаховской, сын бывшего командира гренадерского корпуса, а впоследствии председателя Аудиториата. Юнкер князь Шаховской, имевший огромный нос, получил прозвание „Курок" оттого, что наш общий товарищ юнкер уланского полка Сиверс, поступивший в 1832 г. и в следующем году умерший в Школе, в виде шутки подкладывал свою согнутую у локтя руку под громадный нос Шаховского и командовал прием „под курок". Этот самый Шаховской изображался лежащим в постели в дортуаре Школы с резко выдающимся на подушке носом, а неподалеку от него группа юнкеров товарищей у стола читала: „Историю носа Шаховского, иллюстрированную картами и политипажами, сочиненную товарищами и в числе их и самим Лермонтовым". Особый рисунок был посвящен характеристике бывшего нашего дежурного офицера и преподавателя кавалерийского устава Штабс-ротмистра Кирасирского Его Величества полка (в черных латах) Владимира Ивановича Кноринга (рис. 204), известного в нашей среде своим романтическим характером. А из портретов очень похожих помню в тетради поясное изображение приятеля Лермонтова юнкера Леонида Николаевича Хомутова, нарисованного облокотившимся на руку и в шинели в накидку, который, как я уже сказал, был старшим отделенным унтер офицером 4-го уланского взвода лермонтовского выпуска 1834 года. Но кроме портретов и карикатур мне памятны по содержанию многие рисунки Лермонтова, отличавшие собственно интимное настроение его: его личные планы и надежды в будущем, или мечты его художественного воображения. К этой категории рисунков относятся многочисленные сцены из военного быта и преимущественно на Кавказе, с его живописною природою, с его типическим населением, с боевой жизнью в том крае и в ту пору русского воина, вдохновленные поэту чтением „Амалат Бека" Марлинского (1, 10, 71, 143, 146, 147, 149, 163, 165, 168 и 169), в числе коих была картинка, изображающая двух русских офицеров, сидящих на валу укрепления и рассматривающих клинок кинжала с девизом „Будь медлен на обиду, к отомщенью будь скор!", по которому они, в лежащем тут же с обвязанной рукой, раненом, узнают Амалат Бека, который на другом рисунке изображен в папахе и бурке, гарцующим на коне перед русским укреплением, на которое нападают горцы. Мечтая же о своей будущности, Лермонтов (19, 63, 65, 106, 131, 141, 162) любил представлять себя едущим в отпуск после производства в офицеры и часто изображал себя в дороге на лихой ли тройке, на перекладной, в коляске ли, или на санях, причем весьма мне памятно, что ямщика своего он всегда изображал с засученными рукавами рубахи и в арзамасской шапке, а себя самого в форменной шинели и если не в фуражке, то непременно в папахе.

Вообще сколько помню рисунки Лермонтова отличались замечательною бойкостью и уверенностью карандаша, которым он с одинаковым талантом воспроизводил, как отдельные фигуры (34, 37, 43, 69, 89, 94, 100, 108, 112—116, 126, 143, 164, 176 и др.), так и целые группы из многочисленных фигур в различных положениях и движениях, полных жизни и правды (10, 74, 87, 97, 107, 163, 207 и др.). Поэтому встречающиеся

в его тетради фигуры, не отвечающие тому отличительному характеру рисунков Лермонтова, следует конечно приписать кому-нибудь из его товарищей. Но вместе с бойкостью, без помарок эскизов нашего художника, изображавших преимущественно лошадей—которых он рисовал сперва иноходцами и видимо только впоследствии ради правды, одной чертою переменяя положение задних ног (32, 56, 62, 75 и 84)—всадников, кавалеристов с безукоризненною посадкой и т. п., в числе его произведений были и весьма тонкие изящные фигуры (12, 14, 67, 121, 129, 174, 181,



ЛИСТ НАБРОСКОВ МУЖСКИХ И ЖЕНСКИХ ГОЛОВ, СРЕДИ КОТОРЫХ ПОРТРЕТ В. А. ЛОПУХИНОЙ

Рисунки карандашом Лермонтова, 1832—1834 гг., из 22-й тетради (рис. 11—16)

Институт литературы, Ленинград

187 и др.) или метко схваченные отличительные черты представленных им в карикатуре лиц (199 и 184), свидетельствующие о разносторонности этого, неизвестного в публике, таланта столь известного поэта.

По поводу обнаружившихся уже в Школе художественных дарований Лермонтова, припоминаю факт, рассказанный мне товарищами старшего, выпускного класса, которым и заключу эти воспоминания мои о бывшем товарище. В год своего производства в офицеры Лермонтов представил нашему преподавателю русской словесности Плаксину—имя и отчество коего не помню—сочинение свое в стихах „Хаджи Абрек“, по прочтении которого Плаксин тут же на своей кафедре, поднявшись со стула, торжественно произнес: „Приветствую будущего поэта России!“

Князь Н. Манвелов».

«Я, нижеподписавшийся, удостоверяю, что подпись на этой рукописи сделана в присутствии моем, Константина Иосифовича Летченко, Белостокского нотариуса, в конторе моей, находящейся по Лиговой ул. в доме под № 636, генерал лейтенантом в отставке князем Николаем Николаевичем Манвеловым, живущим в городе Белостоке в здании Института Благородных Девиц, лично мне известным. Г. Белосток 1889 года Декабря 22 дня. По реестру № 2883».

На обороте 6-го листа: «Всего в сей рукописи перенумерованных и скрепленных за шнуром и печатью шесть полулистов 1889 года Декабря 22 дня. Нотариус Летченко»[95].

В этом сопроводительном письме Манвелов заявляет, что далеко не все рисунки исполнены Лермонтовым и что «поэтому встречающиеся в его тетради фигуры, не отвечающие тому отличительному характеру рисунков Лермонтова, следует конечно приписать кому-нибудь из его товарищей». Одновременно он пытается перечислить те рисунки, которые безусловно, с его точки зрения, принадлежат Лермонтову.

Действительно, внимательно просматривая этот альбом, мы приходим к заключению, что не все рисунки, находящиеся в нем, можно приписать Лермонтову. Однако безоговорочно согласиться с той схемой, которую предлагает Манвелов, мы не можем.

Б. Мосолов в своей статье «Обзор художественных работ Лермонтова» выписывает из манвеловского письма в порядке номеров все упомянутые Манвеловым лермонтовские рисунки. Но он упускает из виду, что в подлиннике письма трижды повторяется, при ссылке на номера рисунков, типичных для Лермонтова, формула: «и др.». Таким образом, совершенно очевидно, что список этот может быть расширен[96].

В самом деле, если точно следовать указаниям Манвелова, то получается полная путаница. Так, например, на листе 18-м находятся рисунки №№ 39—43, изображающие крестьян; из них Манвелов называет только один—№ 43. Нет никаких сомнений, что и все остальные рисунки на этом листе исполнены Лермонтовым, настолько они тождественны по своей живописной манере. В этом случае рисунки эти, очевидно, входят в рубрику, обозначенную Манвеловым словами «и др.».

Равным образом, ошибочно было бы утверждать, основываясь лишь на свидетельстве Манвелова, что на листе 21 обор. рисунок № 67, изображающий В. Лопухину, принадлежит Лермонтову, а рисунок № 68, изображающий ту же Лопухину,—кому-то другому.

Вот на выдержку краткий перечень листов, среди которых, без всяких достаточных оснований, какая-то часть рисунков признается за лермонтовские, а другая—работой неизвестных лиц.

Лист 12, рисунки №№ 34—36, из них лермонтовский—№ 34.

Л. 21 об., рис. №№ 66—70, из них лермонтовские—№№ 67 и 69.

Л. 26, рис. №№ 76—86, из них лермонтовский—№ 84.

Л. 41 об., рис. №№ 122—130, из них лермонтовские—№№ 126—129.

Кроме того, если признать, что рисунок № 87 «Гулянье в саду» исполнен Лермонтовым, то несомненно, что №№ 5 и 7 исполнены им же, настолько близки они по своей манере.

Безусловно, не Лермонтову принадлежат рисунки: № 29—«Группа из пяти кавалеристов», № 32—«Конный улан с пикой», № 75—«Всадник с кинжалом», № 95—«Лесной пейзаж с охотничьей собакой», № 98—«Всад-



ЛИСТ НАБРОСКОВ: ВОЕННЫЙ (СТУНЕЕВ) С БИЧОМ, ЛОШАДЬ и др.
Рисунки карандашом Лермонтова, 1832—1834 гг., из 22-й тетради (рис. 21—25)
Институт литературы, Ленинград

ник в лесу с охотничьим кинжалом и трубой», № 120—«Ночная охота на волков с поросенком», № 121—«Всадник возле окна», в котором видны две женские фигуры, № 161—«Крестьянин, сидящий под деревом около избы», № 162—«Зимний пейзаж с кибиткой», № 175—«Сцена из лагерной жизни». Последний рисунок очень близок по своей манере к рисункам Н. И. Поливанова, товарища Лермонтова по юнкерской школе, и, очевидно, исполнен им. Поливанову можно приписать, с большой долей вероятности рисунки: № 29, № 32, № 75, № 98 и № 121.

1. ДВА ГОРЦА У РЕКИ.
Б., кар., 14,5×20,5, л. 1, рис. 1.
Воспроизведено: Печатник, V, 183 и 343.—Academia, III, 576.

Рисунок изображает слева реку с камышом, справа на берегу двух горцев. Первый из них верхом на коне, с ружьем в руке, другой ведет лошадь в поводу.

2. ПОРТРЕТ ШТАБ-ОФИЦЕРА.
Б., кар. Погрудный. 3/4 влево. 6×7,5, л. 1 об., рис. 2.

3. ВИД ПРОВИНЦИАЛЬНОГО ГОРОДА.
Б., кар., 9×20,5, л. 2, рис. 3.
Воспроизведено: М. Ю. Лермонтов, Избранные произведения в двух томах, М.—Л., Детгиз, 1938, I, 331.—Лит. Нас., 45-46, 155.

На первом плане пруд. Слева мостик, перед ним воз, полускрытый кустом. Справа на заднем плане три двухэтажных дома и между ними два одноэтажных. Прямо на заднем плане одноэтажный дом и деревья.

4. МУЖСКОЙ ПОРТРЕТ.
Б., кар. Погрудный. 3/4 влево. 7×6,2, л. 2 об., рис. 4.

Рисунок изображает молодого военного в шинели с бобровым воротником.

5. ВСАДНИК С СОБАКОЙ.
Б., кар., 8×16, л. 3, рис. 5.
Воспроизведено: Н. Белявский, Лермонтов-художник.—Искусство 1939, 5, 13.—Лит. Нас., 45-46, 69.

Рисунок изображает скачущего всадника в сюртуке, с охотничьей собакой, бегущей впереди. Справа несколькими штрихами намечены деревья.

6. ПОРТРЕТ МУЖЧИНЫ В ШТАТСКОМ В ЖАБО И ПРИЧЕСКЕ С КОКОМ.
Б., кар. Поясной. 1/2 влево. 3×5,8, л. 3 об., рис. 6.

Рисунок перечеркнут.

7. ПРОГУЛКА ВЕРХОМ.
Б., кар., 4,5×20,5, л. 4, рис. 7.
Воспроизведено: М. Ю. Лермонтов, Избранные произведения в двух томах, М.—Л., Детгиз, 1940, II, 287.—Лит. Нас., 43-44, 767.

Рисунок изображает в центре даму с мужчиной верхами. Слева домик на пригорке, справа большое дерево.

8. МУЖСКИЕ ЛИЦА.
Б., кар., 1/2 влево, 8,3×6,5, л. 1 об., рис. 8 и 9.

9. СХВАТКА ГОРЦЕВ С КАЗАКАМИ.
Б., кар., 5×4,5, л. 5, рис. 10.
Воспроизведено: Печатник, V, 367.—Лит. Нас., 43-44, 113.

Рисунок изображает схватку горцев с казаками. На рисунке девять фигур: слева в глубине фигура удаляющегося верхового, на первом плане горец в папахе, на коне, с шашкой наголо; в центре лежащий на земле человек и над ним группа из трех верховых; справа горец на коне, стреляющий из пистолета в спину казаку; на заднем плане еще два верховых.

10. ЛИСТ НАБРОСКОВ МУЖСКИХ И ЖЕНСКИХ ГОЛОВ.
Б., кар., л. 6, рис. 11—16.
Воспроизведено: Акад., V, 224—225 (рис. 14).—Семека, 13 (рис. 14).—Academia, IV, 488—489 (рис. 11 и 14).—Альбом, 103 (рис. 14).—Лит. Нас., 45-46, 157 (рис. 11—16).

Рис. 11. Вверху слева голова улана в кивере, прямолично, 2,8×2.

Рис. 12. Вверху правее голова молодого человека в военном стоячем воротнике, 3/4 влево, 7,5×4. Первоначальный набросок изображал молодое женское лицо, повидимому, Вареньку Лопухину, затем были пририсованы усы, мужская прическа и воротник военного сюртука.

Рис. 13. Вверху справа набросок офицера с усами, в эполетах. Погрудный, 3/4 вправо, 7×6,5.

Рис. 14. Внизу слева поясной портрет молодой женщины с буклями, в платье с пышными рукавами и открытой шеей, повидимому, Вареньки Лопухиной, 3/4 вправо, 9,8×8.

Рис. 15. Внизу правее незаконченный профильный набросок женской головки, 1/2 вправо, 3,8×2.

Рис. 16. Внизу справа погрудное изображение офицера с усами, в мундире с эполетами и стоячим воротником, 3/4 вправо, 7×6,6. Лицо изображенного военного напоминает рисунок № 13.



ВИД ТИФЛИСА
Картина маслом Лермонтова, 1837 г.
Областной музей, Иваново

11. ЛИСТ НАБРОСКОВ ЛОШАДЕЙ.
Б., кар., л. 6 об., рис. 17—18.

Рис. 17. Эскиз головы лошади, 2,2×2,5.
Рис. 18. Эскиз лошади, 4×6.

12. ТРОЙКА В САНЯХ У ИЗБЫ.
Б., кар., 14×21, л. 7, рис. 19.
Воспроизведено: Печатник, V, 109.—Academia, III, 587.



ЛИСТ НАБРОСКОВ: ЮНКЕРА В ДОРТУАРЕ
ВВЕРХУ СЛЕВА КН. ШАХОВСКОЙ, СПРАВА—ХОМУТОВ
Рисунки карандашом Лермонтова, 1832—1834 гг., из 22-й тетради (рис. 26—28)
Институт литературы, Ленинград

Рисунок изображает постоялый двор с крылечком и венком из соломы на шесте. На крыльце фигура женщины. На первом плане сани, запряженные тройкой. В санях с полостью два седока в папахах, на козлах ямщик. На заднем плане легкими штрихами намечен лес.

13. ГОЛОВА МУЖЧИНЫ С УСАМИ.
Б., кар., 3/4 влево, 2,4×1,7, л. 7 об., рис. 20.

14. ЛИСТ НАБРОСКОВ: ВОЕННЫЙ С БИЧОМ, ЛОШАДЬ И ДР.
Б., кар., л. 7 об., рис. 21—25.
Воспроизведено: С. Дурылин, Мотивы драматургии Лермонтова.—Театр 1939, № 10, 8 (рис. 24).—Лит. Нас., 45-46, 159. (рис. 21—25).

Рис. 21. Справа вверху голова еврея с бородкой, 3/4 влево, 1×1.

Рис. 22. Справа вверху карикатурный мужской профиль с длинным носом, ½ влево, 2,5×2,5.

Рис. 23. Справа ниже набросок мужского профиля, ½ влево, 1×0,5.

Рис. 24. Внизу в центре неоседланная лошадь, останавливаемая за повод конюхом, слева упавший человек, 7×13,5.

Рис. 25. Вверху слева фигура военного с бичом в правой поднятой руке, в сюртуке с эполетами и в фуражке. Изображен в рост со спины, 7,5×7,5.

Манвелов указывает, что на рисунке изображен полковник Алексей Степанович Стунеев, командир эскадрона кавалерийских юнкеров, преподаватель Лермонтова, о котором поэт обронил в стихотворении «Юнкерская молитва» следующие строки:

Пускай в манеже
Алехин глас
Как можно реже
Тревожит нас.

«Ротмистр Алексей Степанович Стунеев,—пишет В. Потто,—воспетый тогдашним повесою, впоследствии бессмертным поэтом Лермонтовым в шуточном стихотворении „Юнкерская молитва"—что не мешало однако же юнкерам, и прежде всего самому автору, любить и уважать Стунеева за его простое и доброе с ними обращение»[97].

15. ЛИСТ НАБРОСКОВ: ЮНКЕРА В ДОРТУАРЕ И ДР.

Б., кар., л. 9, рис. 26—28.

Воспроизведено: Акад., V, 224—225 (рис. 27).—Семека, 21 (рис. 27).—Известия Лермонтовского Музея, П., 1917, № 2, 80 (рис. 28).—Academia, III, 660—661 (рис. 26—28).—Альбом, 122 (рис. 26—28).—Лит. Нас., 45-46, 161 (рис. 26—28).

Рис. 26. Вверху налево поясное изображение молодого мужчины с огромным носом (который затушеван), ¾ вправо, 7,4×7,5. На рисунке этом, по свидетельству Манвелова, изображен юнкер князь Иосиф Шаховской, получивший в школе шутливое прозвище «Курок» и «Князь Нос», описанный Лермонтовым в его юнкерской полупристойной поэме «Уланша»:

Князь Нос, сопя, к седлу прилег,
Никто рукою онемелой
Его не ловит за курок...

Рис. 27. Вверху направо поясное изображение молодого юнкера, в шинели в накидку, облокотившегося на руку, ¾ влево, 10×7,2. По свидетельству Манвелова, рисунок этот изображает юнкера Леонида Николаевича Хомутова, бывшего старшим отделенным унтер-офицером 4-го уланского взвода лермонтовского выпуска 1834 г.

Рис. 28. Внизу в середине группа юнкеров в дортуаре. Один, слева, с большим носом, лежит под одеялом в постели, другой, спиной к зрителю, сидит, качаясь на табурете, облокотившись на стол. Справа, на другой постели, два юнкера в шинелях в накидку. В правом углу, на переднем плане, угол парты, 10,4×15. По словам Манвелова, на рисунке изображен кн. Шаховской лежащим в постели в дортуаре школы с резко выдающимся на подушке носом, а неподалеку от него группа юнкеров, его товарищей читающая у стола «Историю носа Шаховского, иллюстрированную картами и политипажами, сочиненную товарищами и в числе их и самим Лермонтовым».

16. ЛИСТ НАБРОСКОВ: ГОЛОВА ОФИЦЕРА, БЕГУЩАЯ ЛОШАДЬ И ДВА ВСАДНИКА.

Б., кар., л. 11, рис. 30—33.

Воспроизведено: М. Ю. Лермонтов, Избранные произведения в двух томах, М.—Л., 1940, II, 212 (рис. 31).

Рис. 30. Голова офицера, 1/2 вправо, 2,8×2,3.

Рис. 31. Расседланная лошадь с поднятой правой передней ногой, 7×7,3.

Рис. 32. Едва ли Лермонтова, скорее всего Поливанова.

Рис. 33. Скачущий донской казак, 5,5×7,8.

17. ЛИСТ НАБРОСКОВ: ДВЕ МУЖСКИЕ ГОЛОВЫ И ВСАДНИК.
Б., кар., л. 12, рис. 34—36.

Рис. 34. Вверху слева портрет мужчины в штатском, с усами и бакенбардами, со взбитою прической и широким шарфом вокруг шеи. Поясной, 3/4 вправо, 12×7,2.

Рис. 35. Вверху направо набросок военного с усами, в мундире с лацканом и эполетами, с протянутой (до локтя) правой рукой. Погрудный, 1/2 влево, 8×8.

Рис. 36. Внизу в середине скачущий улан в кивере, 9,5×9,5.

18. ГОЛОВА КРЕСТЬЯНИНА И ЗАЧЕРКНУТАЯ ГОЛОВА ОФИЦЕРА.
Б., кар., л. 12 об., рис. 37—38.

Рис. 37. Справа вверху погрудное изображение крестьянина с бородой, стриженного в скобку, 3/4 влево, 4,5×3.

Рис. 38. Слева зачеркнутый набросок мужской фигуры в сюртуке и головном уборе, 3/4 влево, 9×5,5.

19. ЛИСТ НАБРОСКОВ: КРЕСТЬЯНСКИЕ ТИПЫ.
Б., кар., л. 13, рис. 39—43.
Воспроизведено: Academia, IV, 514—515.—Альбом, 130 (рис. 39—43).—Лит. Нас., 43-44, 237 (рис. 39—43).

Рис. 39. Вверху слева голова мужчины с бородой, 3/4 влево, 5×3.

Рис. 40. Вверху в середине фигура молодого крестьянина в рост, в сапогах, шапке и широком армяке, 3/4 вправо, 9×3.



ДВЕ МУЖСКИЕ ФИГУРЫ
(А. А. СТОЛЫПИН-МОНГО?)
Рисунки пером Лермонтова, 1832—1834 гг.,
из 22-й тетради (рис. 60)
Институт литературы, Ленинград

Рис. 41. Вверху справа голова крестьянина с бородой, 3/4 вправо, 3,5×2,2.

Рис. 42. Внизу слева группа из двух фигур мальчиков. Левый стоит босиком, правый сидит, тоже босой, 7,2×8,2.

Рис. 43. Внизу справа фигура в рост крестьянина, с палкой, на которую он опирается обеими руками, 1/2 влево, 7×2,5.

20. ЛИСТ НАБРОСКОВ: ПРОФИЛИ И ЛОШАДЬ.
Б., кар., л. 14, рис. 44—48.

Рис. 44. Зачеркнутый набросок лошади, 5,5×9,5.

Рис. 45, 46, 47 и 48. Наброски профилей, 0,7×0,6; 0,6×0,3; 0,4×0,2; 0,8×0,7.

21. ЭСКИЗЫ ДВУХ ДЕРЕВЬЕВ.
Б., перо, 8×7,5 и 10×7,8, л. 14 об., рис. 49.

22. СЕЛЬСКИЙ ПЕЙЗАЖ С ДОМИКАМИ.
Б., перо, 13,8×20,5, л. 15, рис. 50.

Рисунок изображает на переднем плане поляну, с лесом справа и слева; на заднем плане на пригорке ряд домиков, позади которых видны горы.

23. НАБРОСОК ЧАСТИ ЛИЦА.
Б., кар., 3/4 влево, 4,5×0,8, л. 15 об., рис. 50bis.

24. ЛИСТ НАБРОСКОВ: КОННЫЙ УЛАН, УЛАН С ПИКОЮ, НОГА ВСАДНИКА, НАБРОСОК ЛИЦА.
Б., перо, и кар., л. 16, рис. 51—54.

Рис. 51. Набросок левой стороны лица; кар., 3×2,4.

Рис. 52. Левая нога всадника; кар., 4×3.

Рис. 53. Конный улан с пикою за плечами; кар., 10,7×8,2.

Рис. 54. Галопирующий конный улан с пикою в руках; перо, 12×9,5.

25. МУЖСКОЕ ЛИЦО.
Б., кар., 3/4 влево, 3,2×3,6, л. 16 об., рис. 55.

26. ДВА ВСАДНИКА С РУЖЬЯМИ ЗА ПЛЕЧАМИ.
Б., перо, 10×16, л. 17, рис. 56.
Воспроизведено: Печатник, V, 211.—Лит. Нас., 43-44, 115.

Рисунок изображает двух всадников с ружьями за плечами. Один из них с трубкой во рту, другой с нагайкой в руках.

27. ЛИСТ НАБРОСКОВ: ПЕШИЙ УЛАН; ТРИ КОННЫХ УЛАНА И ДВЕ МУЖСКИЕ ФИГУРЫ; РЯД НАБРОСКОВ.
Б., перо и кар., л. 18, рис. 57—60.
Воспроизведено: Лит. Нас., 45-46, 163 (рис. 60).

Рис. 57. Наброски; кар.

Рис. 58. Пеший салютующий улан; кар., 9,3×2,2.

Рис. 59. Три конных улана в разных позах; кар., 15×13.

Рис. 60. Две мужские фигуры, изображенные в рост. Левая—3/4 вправо, заложив руки за спину, перо; правая—1/2 влево, с трубкой во рту, подбоченившись; перо, 8×6.

В этих двух зарисовках пером, изображающих одного и того же человека, мы находим сходство с двоюродным дядей Лермонтова—А. А. Монго-Столыпиным.

28. МУЖЧИНА В ШТАТСКОМ ПАЛЬТО, В ЦИЛИНДРЕ.
Б., кар., 7×7,5, л. 18 об., рис. 61.



ТРОЙКА В КОЛЯСКЕ

Рисунок карандашом Лермонтова, 1832—1834 гг., из 22-й тетради (рис. 65)

Институт литературы, Ленинград

ТРОЙКА В САНЯХ У ПОЧТОВОЙ СТАНЦИИ

Рисунок карандашом Лермонтова, 1832—1834 гг., из 22-й тетради (рис. 63)

Институт литературы, Ленинград

29. ВСАДНИК ПОД ОКНАМИ ДОМА.

Б., перо и кар., 16,8×21, л. 19, рис. 62.

Воспроизведено: Печатник, II, 157.

На рисунке изображен всадник, едущий шагом вдоль палисадника, за которым виден дом с тремя окнами. В среднем окне намечена женская фигура. Справа ворота, заставленные рогатками, за ними в глубине еще здание и деревья. Всадник одет в сюртук и рейтузы с лампасами. Всадник и часть забора сделаны пером, остальное карандашом.

30. ТРОЙКА В САНЯХ У ПОЧТОВОЙ СТАНЦИИ.

Б., кар., 16,3×21, л. 20, рис. 63.

Воспроизведено: Печатник, V, 65.—Academia, V, 32—33.—Альбом, 128.—Лит. Нас., 45-46, 165.

У бревенчатой избы с двумя окнами—сани, запряженные тройкой, которую сдерживают два крестьянина в шубах и валенках, без шапок. Слева изображен смотритель в форменном сюртуке. Ямщик приподымает полость саней, в которые готов сесть мужчина с усами, в шинели и остроконечной меховой шапке. Позади него второй мужчина в шубе и невысокой шапке, с пистолетом за поясом и с шашкой. Справа крестьянин в шубе, но без шапки, и рядом с ним мальчишка.

31. ЛИСТ НАБРОСКОВ: ПРОФИЛЬ МУЖЧИНЫ В ШТАТСКОМ И НАБРОСОК ЛИЦА.

Б., кар., л. 20 об., рис. 64 и 64bis.

Рис. 64. Профиль мужчины в штатском и прическе с коком, $^1/_2$ влево, 9×10,5.

Рис. 64bis. Набросок лица, $^1/_2$ влево, 2,5×1.

32. ТРОЙКА В КОЛЯСКЕ.

Б., кар., 11,5×21, л. 21, рис. 65.

Воспроизведено: Печатник, V, 119.—Лит. Нас., 45-46, 165.

Рисунок изображает коляску, запряженную тройкою лошадей. На козлах кучер, замахивающийся кнутом, и слуга. В коляске—военный в шинели и фуражке. На задке—другой слуга в шинели и фуражке. На переднем плане слева два деревца, на заднем плане равнина с видом какого-то селенья с церковью; еще дальше—горы.

33. ЛИСТ НАБРОСКОВ: ДВА ЖЕНСКИХ ПОРТРЕТА, ДВА ИЗОБРАЖЕНИЯ МОЛОДЫХ ВОЕННЫХ И МУЖСКОЙ ПРОФИЛЬ.

Б., кар., л. 21 об., рис. 66—70.

Воспроизведено: Акад., V, 224—225 (рис. 67 и 68).—Семека, 15 (рис. 67 и 68).—Лит. Нас., 43-44, 397 (рис. 66—70).

Рис. 66. Вверху слева профиль лица молодого человека, 5,5×3.

Рис. 67. В середине (второй ряд) погрудный портрет молодой женщины (В. А. Лопухиной?) в накидке, в высокой прическе с буклями, $^3/_4$ вправо, 7,5×6.

Рис. 68. В середине правее погрудный портрет молодой женщины (В. А. Лопухиной?) с распущенными волосами, $^1/_2$ вправо, 6×3,6.

Рис. 69. Внизу слева погрудный портрет молодого военного с усами, $^3/_4$ влево, 8×6.

Рис. 70. Внизу справа погрудный портрет молодого военного с усами, в накинутой на плечи шинели, $^3/_4$ влево, 10,5×7. Оба нижних портрета военных очень близки между собой и, повидимому, изображают одно лицо.

34. ОТСТРЕЛИВАЮЩИЙСЯ ВСАДНИК.
Б., кар., 16,7×20,3, л. 22, рис. 71.
Воспроизведено: Academia, III, 576—577.—Альбом, 168.

Рисунок изображает скачущего влево черкеса, который полуоборотясь стреляет во всадника, выезжающего из-за деревьев справа. В правом углу на первом плане камыш.

35. ДВЕ ЛОШАДИНЫЕ ГОЛОВЫ.
Б., кар., 7×7,5, л. 22 об., рис. 72.



АТАКА КОННЫХ УЛАНОВ НА ПЕШИХ ГРЕНАДЕРОВ
Рисунок карандашом Лермонтова, 1832—1834 гг., из 22-й тетради (рис. 74)
Институт литературы, Ленинград

36. ДВА ВСАДНИКА В ВОСТОЧНЫХ КОСТЮМАХ.
Б., кар., 8×18, л. 23, рис. 73.
Воспроизведено: Печатник, V, 221.

Рисунок изображает едущих справа налево двух всадников в восточных халатах и остроконечных шапках. Под первым из них лошадь вздыбилась, а сам всадник обернул лицо к зрителю; второй изображен в профиль, лошадь под ним идет шагом.

У Емелина рисунок ошибочно назван «Казаки» и указан под № 149.

37. АТАКА КОННЫХ УЛАНОВ НА ПЕШИХ ГРЕНАДЕРОВ.
Б., кар., 16×21, л. 24, рис. 74.
Воспроизведено: Н. Белявский, Лермонтов-художник.—Искусство 1939, № 5, 10.—Лит. Нас., 45-46, 167.

Рисунок изображает атаку конных уланов, скачущих с правой стороны на пеших гренадеров, находящихся слева. Между теми и другими на

земле тела убитых и раненых людей и лошадей. На заднем плане большие деревья.

38. ЛИСТ НАБРОСКОВ: ГОЛОВЫ, НОГИ, ВСАДНИКИ.
Б., кар., л. 26, рис. 76—86.
Воспроизведено: Лит. Нас., 45-46, 267.

Первый ряд набросков слева направо:

Рис. 76. Незаконченный набросок всадника на лошади (отсутствует верхняя часть фигуры всадника), 6×5,5.

Рис. 77. Набросок ноги в рейтузах и ботфортах со шпорой, 5,5×3.

Рис. 78. Поясное изображение адъютанта с высоким воротником, аксельбантами и эполетами, $^1/_2$ влево, 5×6.

Рис. 79. Набросок ноги, 8×4,5.

Рис. 80. Набросок двух ног, 7×4.

Рис. 81. Набросок мужской головы с седыми усами, $^3/_4$ влево, 2,2×1.

Рис. 82. Мужская голова со взбитыми над лбом волосами, $^1/_2$ вправо, 3,5×2,5.

Второй ряд набросков слева направо:

Рис. 83. Голова мужчины в мохнатой шапке, $^3/_4$ вправо, 2,5×2,5.

Рис. 84. Всадник в фуражке, с винтовкой за спиной и обнаженной шашкой в правой руке. Рисунок очень напоминает всадника на рисунке № 62.

Рис. 85. Фигура стоящего мужчины в мохнатой шапке и с саблей, 7×3,

Рис. 86. Набросок передней части лошади без узды, но под чепраком, 7,3×6.

39. ГУЛЯНЬЕ В САДУ.
Б., кар., 17×21, л. 27, рис. 87.
Воспроизведено: Н. Белявский, Лермонтов-художник.—Искусство 1939, № 5, 13.—Лит. Нас., 43-44, 759.

Рисунок изображает группу из десяти человек, прогуливающихся в саду. Слева на переднем плане нарисована скамейка, на которой спиной к зрителю сидит мужчина в шляпе, около него стоят двое военных, позади них штатский в пальто и цилиндре. В середине две женские фигуры. Правее группа из четырех человек: молодого мужчины в сюртуке и цилиндре, который что-то говорит женщине, опирающейся на руку толстого человека, держащего шляпу в руке; еще правее фигура высокого мужчины, полуобернувшегося к разговаривающим. Сзади несколькими штрихами даны деревья.

Рисунок этот часто воспроизводился как автоиллюстрация Лермонтова к «Княжне Мери», хотя он исполнен задолго до написания романа.

40. ПОРТРЕТ МУЖЧИНЫ С ДЛИННЫМИ УСАМИ И В ОЧКАХ.
Б., кар. Погрудный. $^3/_4$ влево. 5,5×10, л. 27 об., рис. 88.

41. ЛИСТ НАБРОСКОВ: МУЖСКИЕ ЛИЦА, ЛОШАДИНАЯ ГОЛОВА, ПОРТРЕТ ВОЕННОГО, ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ ГЛАЗ.
Б., кар., л. 28, рис. 89—93.
Воспроизведено: Акад., V, 224—225 (рис. 89).—Семека, 24 (рис. 89).

Рис. 89. Мужское лицо, $^3/_4$ вправо, 4,2×3.

Рис. 90. Лошадиная голова, 5×6.

Рис. 91. Человеческий глаз, 3×5.

Рис. 92. Мужское лицо, $^1/_2$ влево, 4,2×3.

Рис. 93. Портрет военного в сюртуке со стоячим воротником, с длинным носом и щетинистыми усами, с хохолком волос на затылке, 7×6,8.

42. ПОРТРЕТ ПОЖИЛОГО МУЖЧИНЫ С РЕЗКИМИ ЧЕРТАМИ, В ШИНЕЛИ.

Б., кар. Поясной. $^3/_4$ влево. л. 28 об., рис. 94.

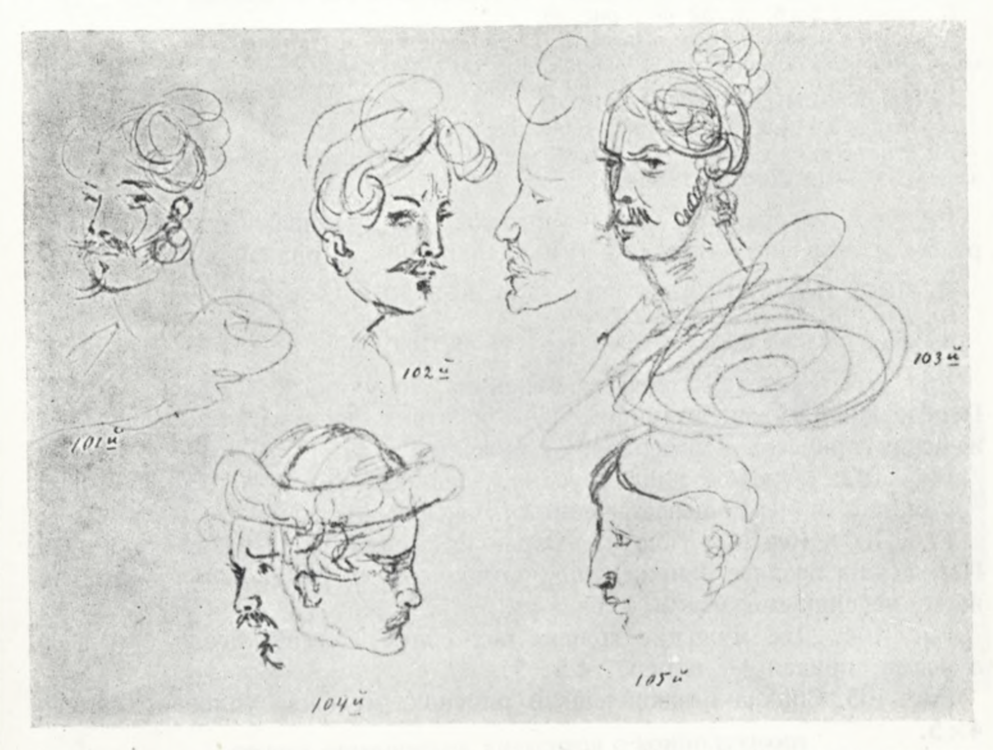
Воспроизведено: Н. Белявский, Лермонтов-художник.—Искусство 1939, № 5, 17.

43. В МАНЕЖЕ ЮНКЕРСКОЙ ШКОЛЫ.

Б., кар., 17×21, л. 30, рис. 96.

Воспроизведено: Известия Лермонтовского и Исторического Музеев Николаевского Кавалерийского Училища, П., 1917, № 2, 80.—Альбом, 119.

На рисунке изображен урок верховой езды юнкеров в манеже. Прямо в задней стене большое окно. Слева барьер, за которым видна печь в нише,



ЛИСТ НАБРОСКОВ МУЖСКИХ ГОЛОВ. ДВА ПОРТРЕТА В. А. ЛОПУХИНОЙ (101 и 103) ПОЗДНЕЕ ПЕРЕДЕЛАНЫ ЛЕРМОНТОВЫМ В МУЖСКИЕ

Рисунки карандашом Лермонтова, 1832—1834 гг., из 22-й тетради (рис. 101—105)

Институт литературы, Ленинград

в которой развешаны картины, изображающие всадников и лошадей. За барьером две фигуры военных. На первом плане в красном углу, спиной к зрителю, стоит военный в фуражке и сюртуке с бичом в правой руке. Вдоль стены манежа голова и передние ноги лошади; впереди юнкер верхом на коне, далее фигура солдата, стоящего спиной к зрителю, слева вдоль барьера другой юнкер верхом.

Манвелов в своем пояснении к альбому указывает, что военный с бичом изображает эскадронного командира А. С. Стунеева; юнкер, едущий около окна,—В. А. Вонлярлярский, впоследствии писатель, автор «Большой барыни», приятель Лермонтова, шутливая переписка которого с поэтом пропала; юнкер, проезжающий возле барьера,—Н. И. Поливанов. Стоит унтер-офицер Жолмир.

У Емелина ошибочно указан как рисунок № 95.

44. БИВУАК.
Б., кар., 16,5×21, л. 37, рис. 97.
Воспроизведено: Акад., V, 224—225.—Семека, 26.

Многофигурная композиция, изображающая расположившихся на отдых гусаров. Справа на первом плане группа из трех полулежащих на земле человек и одного стоящего; в центре группа из пяти стоящих гусаров: двое в треуголках, двое других в киверах, пятый—с обнаженной головой, держит кивер в руках. На заднем плане слева группа оседланных лошадей и несколько групп солдат у костров. Всего более 40 фигур.

45. ГОЛОВА МУЖЧИНЫ В ЖАБО И МЕХОВОМ ВОРОТНИКЕ.
Б., кар., 5,5×8, л. 32 об., рис. 99.
Воспроизведено: Известия Лермонтовского и Исторического Музеев Николаевского Кавалерийского Училища, П., 1917, № 2, 82.

46. СКАЧУЩИЙ КАЗАК С ПИКОЙ.
Б., кар., 9×14,5, л. 33, рис. 100.
Воспроизведено: Б. Эйхенбаум, М. Ю. Лермонтов (Жизнь замечательных людей), М.—Л., Детгиз. 1936, 127.

Рисунок изображает конного казака, перескакивающего через загородку, с сумкой за спиной и копьем наперевес в правой руке.

47. ЛИСТ НАБРОСКОВ: МУЖСКИЕ И ЖЕНСКИЕ ГОЛОВЫ.
Б., кар., л. 34, рис. 101—105.
Воспроизведено: Лит. Нас., 45-46, 169.

Рис. 101. Женская головка (Варенька Лопухина?), 3/4 влево, 6,5×6. Переделана в мужскую: пририсованы воротник, эполеты, усы, эспаньолка, женская прическа переделана на мужскую.

Рис. 102. Мужское лицо с усами, эспаньолкой, 3/4 вправо, 6×3,4.

Рис. без номера—незаконченный мужской профиль, 1/2 влево.

Рис. 103. Женская головка (Варенька Лопухина?), 3/4 влево, 8×7,5. Переделана позднее в мужскую с нахмуренными бровями и пририсованными небольшими усами и баками.

Рис. 104. Две мужские головы под одной чалмой, левая 3/4 влево, с усами; правая 1/2 вправо, 4,5×5.

Рис. 105. Справа незаконченный рисунок: мужская голова, 1/2 влево, 4×5.

48. ТРОЙКА В ТЕЛЕГЕ.
Б., кар., 15,5×21, л. 35, рис. 106.
Воспроизведено: Печатник, V, 29.—Лит. Нас., 43-44, 241.

Рисунок изображает почтовую телегу, запряженную тройкой, с ямщиком, который держит кнут в правой поднятой руке, и двумя седоками. На одном из них, ближайшем к зрителю, надеты шинель и меховая шапка-ушанка, на втором—военная фуражка. На переднем плане слева небольшое, почти голое деревцо; справа, позади телеги, бревенчатая изба в два окна.

49. СТЫЧКА ФРАНЦУЗСКИХ КИРАСИРОВ С КОННО-ЕГЕРЯМИ.
Б., кар., 16×21, л. 36, рис. 107.
Воспроизведено: Акад., V, 224—225.—Семека, 25.—Academia, II, 12—13.—Лит. Нас., 45-46, 171.

Рисунок изображает кавалерийскую схватку семи всадников. В центре французский кирасир в каске, с шашкой в поднятой руке, сзади на него замахивается саблей русский кавалерист конно-егерского полка; правее падающий со вздыбившейся лошади раненый кирасир, потерявший каску; сзади всадник, стреляющий из пистолета в скачущего вдалеке

кирасира. Слева группа из двух конных егерей, одного скачущего и другого защищающегося от сабельного удара. На заднем плане большие деревья, две высокие ели и изгородь.

50. ЛИСТ НАБРОСКОВ: МУЖСКОЕ ЛИЦО, ГОЛОВА И ШЕЯ ЛОШАДИ, ВСАДНИК В БЕКЕШЕ, ТРИ СКАЧУЩИЕ ЛОШАДИ.

Б., кар., л. 37, рис. 108—111.
Воспроизведено: Акад., V, 224—225 (рис 108).—Семека, 24 (рис. 108).—Лит. Нас., 45-46, 173 (рис. 108).

Рис. 108. Мужское лицо с баками, 3/4 вправо, 5×4.

Рис. 109. Голова и шея лошади, 8×10.



СТЫЧКА ФРАНЦУЗСКИХ КИРАСИРОВ С КОННО-ЕГЕРЯМИ
Рисунок карандашом Лермонтова, 1832—1834 гг., из 22-й тетради (рис. 107)
Институт литературы, Ленинград

Рис. 110. Всадник в бекеше, с нагайкой в руке, 7,5×7.

Рис. 111. Наброски трех скачущих на свободе лошадей, 6,5×12,2

51. ЛИСТ НАБРОСКОВ: РЯД МУЖСКИХ ФИГУР И ДВА ВСАДНИКА.

Б., кар., л. 38, рис. 112—116.
Воспроизведено: Лит. Нас., 45-46, 175.

Верхний ряд:

Рис. 112. Слева группа из сидящего военного с кивером в правой руке и стоящего штатского, курящего трубку, 6,6×7.

Рис. 113. Справа конный уланский офицер в кивере, с протянутой вперед правой рукой, наезжает на военного, стоящего с кивером в правой руке, 7,7×7.

Нижний ряд:

Рис. 114. Слева улан, изображенный прямолично в рост, с кивером в левой руке, 6×2.

Рис. 115. В середине фигура уланского офицера, держащего кивер за спиной, беседующего с другим военным в накинутой шинели, 5,5×4,5.

Рис. 116. Справа галопирующий уланский офицер в кивере, 7,5×8.

52. СВИТА, ПОДЪЕЗЖАЮЩАЯ К ВОЙСКАМ.
Б., кар., 5,5×13,5, л. 38 об., рис. 117.

Рисунок изображает свиту, подъезжающую к выстроившимся войскам. Войска слегка набросаны или обозначены прямыми штрихами.

53. МУЖСКОЕ ЛИЦО И АТАКА КОННЫХ УЛАНОВ.
Б., кар., л. 39, рис. 118—119.

Рис. 118. Справа вверху мужское лицо в профиль с прищуренным глазом, 1/2 влево, 3,8×2,4.

Рис. 119. Две шеренги уланов, несущихся в атаку, 9×8,5.

54. ЛИСТ НАБРОСКОВ: РЯД МУЖСКИХ ГОЛОВ, КОННЫЙ УЛАН.
Б., кар., л. 41 об., рис. 122—130.

Верхний ряд слева направо:

Рис. 122. Поясной профильный набросок офицера в эполетах с аксельбантами и высоким воротником, в прическе с коком, 1/2 вправо, 7,5×2,5.

Рис. 123. Профильный набросок мужской головы без бороды и усов, 1/2 вправо, 1,5×1,2.

Рис. 124. Погрудное изображение военного в прическе с коком, черными усами и бакенбардами, 3/4 вправо, 4,5×3.

Рис. 125. Профиль юношеского лица со взбитой прической и усиками, 1/2 влево, 5,5×2.

Рис. 127. Профиль юноши со взбитыми волосами, 1/2 влево, 4×2,5.

Нижний ряд слева направо:

Рис. 129. Салютующий саблей конный улан в парадной форме, на оседланной вальтрапом лошади, 8,5×6,5.

Рис. 126. Голова военного в высоком воротнике, с усами и взбитыми волосами, 3/4 вправо, 5,5×4.

Рис. 128. Мужское лицо с большим носом и висячими усами, 3/4 влево, 2,5×2,2.

Рис. 130. Набросок крупа лошади и ноги всадника (примыкает к рисунку 126-му).

55. КИБИТКА С ТРОЙКОЙ.
Б., кар., 10×21, л. 42, рис. 131.

Рисунок изображает возок с тройкой лошадей, выезжающий за заставу, у шлагбаума которой стоит часовой в кивере и с ружьем. За заставой видны два дома—одноэтажный и трехэтажный. Слева вдали жилье и дальше лес. В кибитке сидит мужчина в шинели с меховым воротником и в меховой шапке. На козлах лакей в шубе и шапке и ямщик в армяке и шапке.

56. ЛИСТ НАБРОСКОВ: ВСАДНИК, НАБРОСКИ ЛОШАДЕЙ, МУЖСКИЕ ЛИЦА.
Б., кар., л. 43, рис. 132—136.
Воспроизведено: Акад., V, 224—225 (рис. 136).—Семека, 21 (рис. 136).

Рис. 132. Конный кирасир в каске и с пикой за плечами, 7×2,6 (рисунок перечеркнут).

МУЖСКОЕ ЛИЦО С БАКАМИ
Рисунок карандашом Лермонтова, 1832—1834 гг., из 22-й тетради (рис. 108)

Институт литературы, Ленинград



Рис. 133. Голова, шея и левая передняя нога недорисованной лошади, 6,2×3,5.

Рис. 134. Мужское лицо, 1/2 вправо, 3,5×2.

Рис. 135. Мужское лицо, 3/4 вправо, 4×3,5.

Рис. 136. Погрудное изображение молодого военного в накинутой на правое плечо шинели. Волосы начесаны вперед, 3/4 влево, 10×8,5.

57. ЛИСТ НАБРОСКОВ: ЧЕТЫРЕ ФИГУРЫ ВОЕННЫХ.
Б., кар., л. 43 об., рис. 137—140.
Воспроизведено: Лит. Нас., 45-46, 175.

Слева направо:

Рис. 137. Поколенное изображение пешего казака в шапке с орлом, с ружьем за спиной, перетянутого поясом. Руки заложены за спину, 3/4 вправо, 9,5×4,5.

Рис. 138. Прямоличное изображение в рост офицера в однобортном виц-мундире с перетянутой талией и панталонами в обтяжку, 9,7×3.

Рис. 139. Карикатурное изображение кланяющегося адъютанта со взбитыми волосами и английскими баками, в мундирном фраке, при шпаге, с эполетами и аксельбантами, в чулках и туфлях, с треуголкой с плюмажем в левой руке, 9,5×6,5.

Рис. 140. Карикатурное изображение толстого уланского офицера со спины, в мундирном фраке с короткими фалдами и разными эполетами (одна штаб-офицерская, а другая обер-офицерская), с громадным кивером набекрень, с широкой, кривой саблей и в туго обтянутых панталонах, 9,5×4,5.

58. КОЛЯСКА С ЧЕТВЕРКОЙ ЛОШАДЕЙ.
Е., кар., 16×21, л. 44, рис. 141.

Рисунок изображает коляску на круглых рессорах, запряженную четверкой лошадей, которая подъезжает к дому. Перед домом палисадник. На полукруглом балконе две женские и одна мужская фигуры. В коляске двое мужчин в шинелях и фуражках. Один из них привстал в экипаже. На козлах лакей в фуражке и шинели и ямщик в рубахе с засученными рукавами и в шапке.

59. ЛИСТ НАБРОСКОВ: ЧЕТЫРЕ МУЖСКИХ ПРОФИЛЯ И СЦЕНА УБИЙСТВА.

Б., кар., л. 45, рис. 142—147.

Воспроизведено: Акад., V, 224—225 (рис. 146 и 147).—Семека, 20 (рис. 146 и 147).—Academia, IV, 478—479 (рис. 144—147).—М. Ю. Лермонтов. Избранные произведения в двух томах, М.—Л., Детгиз, 1940, II, 109 (рис. 145 и 146).—Альбом, 137 (рис. 146 и 147).—Лит. Нас., 45-46, 177 (рис. 142—147).

Верхний ряд слева направо:

Рис. 142. Голова мужчины восточного типа в остроконечной меховой шапке, с небольшими усами и длинными волосами, 3/4 вправо, 3×3,5.

Рис. 144. Мужская голова с небольшими усами, в плоской шляпе с завернутыми краями, 3/4 влево.

Рис. 145. Мужское лицо восточного типа с усами и нахмуренными бровями. На голове намечен одним волнообразным штрихом головной убор, 3/4 вправо.

Рис. 146. Сцена убийства: мужчина с кинжалом в правой руке стоит над телом лежащей перед ним на земле молодой женщины, Женщина лежит на спине, волосы распущены, правая рука откинута, 9×9.

Нижний ряд слева направо:

Рис. 143. Профиль мужчины с пышными усами и коком волос, 3/4 вправо, 3,8×3.

Рис. 147. Слева спиной к зрителю, повернув голову немного вправо, стоит мужчина, держа в опущенной правой руке кинжал. На земле справа лежит на спине, раскинув руки, молодая женщина с распущенными волосами, 7,5×10,5.

Рисунки, изображающие сцену убийства, по всей вероятности, являются иллюстрациями к какому-то модному в то время литературному произведению.

60. ГОРИСТЫЙ ПЕЙЗАЖ С ВСАДНИКОМ.

Б., кар., 15,7×21, л. 45 об., рис. 148.

Легкий набросок, изображающий слева высокую гору с растущим у ее подножия кустарником. Справа открытая даль с лесом. По дороге у подножия горы едет всадник.

61. ДВА ВСАДНИКА НА КРУТОМ ОБРЫВЕ У РЕКИ.

Б., кар., 15,8×21, л. 46, рис. 149.

Воспроизведено: Academia, III, 558—559.—Альбом, 246.

На первом плане река. Справа по крутому склону скачут к ней на конях два горца в бурках и меховых шапках, спасаясь от преследования. У переднего всадника в руках ружье, второй наскаку оборачивается назад.

62. НАБРОСОК МУЖСКОГО ЛИЦА С УСАМИ И ДЛИННЫМ НОСОМ.

Б., кар., 3/4 влево, 2,7×2, л. 46 об., рис. 150.

63. ЛИСТ НАБРОСКОВ: ЮНОША В МУНДИРЕ, МУЖСКИЕ ЛИЦА, ЧАСТИ ЛОШАДЕЙ.

Б., кар., л. 47, рис. 151—156.

Рис. 151. Набросок лица, 1/2 вправо, 3,2×2,5.

Рис. 152. Набросок лица, 1/2 влево, 3,3×2,2.

Рис. 153. Набросок лица, 3/4 влево, 1×0,7.

Рис. 154. Набросок лица, 3/4 влево, 2×1,7.

ЛИСТ НАБРОСКОВ: РЯД МУЖСКИХ ФИГУР И ДВА ВСАДНИКА

Рисунки карандашом Лермонтова, 1832—1834 гг., из 22-й тетради (рис. 112—116)

Институт литературы, Ленинград

ЛИСТ НАБРОСКОВ: ЧЕТЫРЕ ФИГУРЫ ВОЕННЫХ

Рисунки карандашом Лермонтова, 1832—1834 гг., из 22-й тетради (рис. 137—140)

Институт литературы, Ленинград

Рис. 155. Набросок, изображающий юношу в мундире с лацканом и эполетами, $^3/_4$ вправо, 5,7×2,2.

Рис. 156. Голова, шея и левое плечо с переднею ногой лошади, 6,2×4,1.

64. ЛИСТ НАБРОСКОВ: МУЖСКИЕ ПРОФИЛИ, КАРИКАТУРНЫЙ ПОРТРЕТ ВОЕННОГО.

Б., перо, л. 47 об., рис. 157—160.

Рис. 157. Пять мужских профилей, $^1/_2$ влево, 4×10,5.

Рис. 158. Мужской профиль, $^1/_2$ влево, 2×1,5.

Рис. 159. Поясной карикатурный портрет военного в сюртуке с высоким стоячим воротником и эполетами, $^1/_2$ влево, 4,5×4.

Рис. 160. Портрет мужчины, $^1/_2$ влево, 5,5×3,5.

65. ИЛЛЮСТРАЦИЯ К ПОВЕСТИ МАРЛИНСКОГО «АММАЛАТ-БЕК».

Б., кар., 14,7×21, л. 50, рис. 163.

Воспроизведено: Печатник, II, 136.—Academia, III, 558, под названием «Нападение горцев на русские укрепления».—Лит. Нас., 43-44, 687, как иллюстрация к «Аммалат-Беку».

Рисунок изображает на переднем плане Аммалат-Бека верхом на лошади, с ружьем за плечами, спокойно едущего от вала, на котором стоит стреляющая пушка. На заднем плане схватка горцев с русскими войсками.

Манвелов в свой пояснительной к рисункам записке указывает 11 рисунков Лермонтова, будто бы являющихся иллюстрациями к модной в то время кавказской повести Бестужева-Марлинского «Аммалат-Бек» (1, 10, 71, 143, 146, 147, 149, 163, 165, 168 и 169), то-есть почти все те рисунки, на которых изображены горцы. При внимательном изучении этих рисунков и сличении их с текстом повести мы пришли к заключению, что только четыре из них имеют право бесспорно претендовать на наименование иллюстраций. Это рисунки 163, 165, 168 и 169. Из них лишь один, изображающий горца на лошади, убивающего из ружья русского военного (рис. 169), публиковался, начиная с 1934 г. (Academia, V), как иллюстрация к «Аммалат-Беку». Остальные имели самостоятельные названия или публиковались просто как рисунки Лермонтова.

Описываемый рисунок изображает следующий эпизод повести: «Но с самого начала дела до тех пор, покуда ни одного неприятеля не осталось вблизи, русские с изумлением видели перед собою статного черкеса на белом коне, который тихим шагом проезжался взад и вперед мимо наших редантов. Все узнали в нем того самого всадника, что перескочил через траншеи в полдень, вероятно, для подговора черкесов напасть на русских сзади, в то время как они хотели выпустить из ворот неудавшуюся теперь вылазку. Брызжа и урча, прыгали около него картечи. Конь его рвался на поводах, но сам он, хладнокровно поглядывая на батареи, ехал вдоль их, будто с них осыпали его цветами» (283)[98].

66. ОСМОТР ОРДИНАРЦЕВ.

Б., кар., 10,6×20, л. 51, рис. 164.

Воспроизведено: Печатник, V, 55.—Альбом, 127.

Рисунок изображает слева усатого солдата в шинели, держащего под уздцы оседланную вальтрапом лошадь, к которой прислонена пика с флюгером, правее—стоящий спиной уланский офицер в парадной форме: кивере, шарфе с кистями. Справа офицер без шапки, с взъерошенными волосами, в расстегнутом сюртуке указывает руками на кушак вытянувшегося перед ним в парадной форме улана. Справа на втором плане оседланная лошадь без седока.

67. ИЛЛЮСТРАЦИЯ К ПОВЕСТИ МАРЛИНСКОГО «АММАЛАТ-БЕК».
Б., кар., 16,2×21, л. 52, рис. 165.
Воспроизведено: Academia, III, 586.—Лит. Нас., 43-44, 685, как иллюстрация к «Аммалат-Беку».

Рисунок изображает Аммалат-Бека, бросившего к постели умирающего хана Султан-Ахмета отрезанную голову полковника Верховского. Вокруг постели группа из плачущих женщин (семья хана) и приближенных.

Рисунок иллюстрирует следующие строки повести: «Посреди комнаты на тюфяке лежал хан, обезображенный быстрою болезнью. Жена и дочь рыдали на коленях у его ложа; старший его сын Нуцал в безмолвном



ЛИСТ НАБРОСКОВ: ЧЕТЫРЕ МУЖСКИХ ПРОФИЛЯ И СЦЕНА УБИЙСТВА
Рисунки карандашом Лермонтова, 1832—1834 гг., из 22-й тетради (рис. 142—147)
Институт литературы, Ленинград

отчаянии стоял в ногах, склонив чело на сжатую руку. Несколько женщин и нукеров плакали тихо поодаль.

Все это однако ж не поразило, не образумило Аммалата, преисполненного одною мыслью. Он твердою поступью приблизился к хану и громко сказал ему:

— Здравствуй, хан! Я привез тебе подарок, от которого бы оживился мертвец. Готовь свадьбу: вот мой выкуп за Селтанету! Вот голова Верховского!—С этими словами он бросил ее к ногам хана» (278).

68. ЛИСТ НАБРОСКОВ: МУЖСКИЕ ЛИЦА.
Б., кар., л. 52 об., рис. 166—167.

Рис. 166. Два неоконченных наброска лица, 3,5×3,5 и 3,8×3,5. Первый—прямолично, второй—½ влево.

Рис. 167. Два неоконченных наброска лица, 4,2×2. Первый—1/2 влево, второй—3/4 вправо.

69. ИЛЛЮСТРАЦИЯ К ПОВЕСТИ МАРЛИНСКОГО «АММАЛАТ-БЕК».
Б., кар., 13,8×21, л. 53, рис. 168.
Воспроизведено: Academia, II, 224—225.—Лит. Нас., 43-44, 689, как иллюстрация к «Аммалат-Беку».

Рисунок изображает Аммалат-Бека, скончавшегося от раны, лежащим у пушечного лафета. Тут же группа из двух офицеров, из которых один, сидящий на лафете, показывает другому, стоящему рядом, кинжал убитого. На заднем плане справа фигуры двух солдат; слева фигуры лежащих солдат и стоящая фигура часового с ружьем.

Рисунок передает следующее место из повести: «Ночью, когда уже все утихло, артиллерист сидел над полумертвым своим пленником, с участием рассматривая его при тусклом свете фонаря... Пленник вздохнул тяжело и, с усилием подняв руку до лба, открыл ею свои отяжелевшие веки, произнося про себя неясные звуки, несвязные слова...

...Судорожное движение прервало бред его; невыразимо страшный стон вырвался из груди страдальца и он впал в томительное забытие, в котором одна душа живет еще, чтобы страдать.

Артиллерист, тронутый до глубины сердца, приподнял голову несчастного, спрыснул ему лицо холодною водою и тер спиртом виски, чтобы привести его в чувство. Медленно открыл он очи, несколько раз потряс головою, будто желая отряхнуть с ресниц туман, и пристально устремил зрачки на лицо артиллериста, бледно озаренного мерцанием свечи. И вдруг с пронзительным криком, будто магическою силою приподнялся он с ложа... волосы его стали дыбом, все тело дрожало лихорадочной дрожью, руки искали что-то оттолкнуть от себя... неописанный ужас изобразился на его лице.

— Твое имя?—вскричал он наконец, обращаясь к артиллеристу.— Кто ты, пришлец из гроба?

— Я Верховский,—отвечал молодой артиллерист.

Это был выстрел прямо в сердце пленнику; лигатура на главной артерии лопнула от прилива, и кровь хлынула сквозь перевязки!..

— Он, верно, был большой грешник!—тихо сказал Верховский стоявшему подле него генеральному переводчику, содрогаясь невольно.

— Большой злодей,—промолвил переводчик.—Мне кажется, он был русский беглец. Мне не случалось слышать, чтобы какой-нибудь горец говорил так чисто по-русски, как этот пленник. Дайте-ка мне посмотреть его оружие, не найдем ли на нем каких примет.

Говоря так, он с любопытством обнажил кинжал, снятый с убитого, и, приблизив его к фонарю, разобрал и перевел следующую надпись:

„Будь медлен на обиду—к отмщенью скор!"

— Самое разбойничье правило!—сказал Верховский.—Бедный брат мой Евстафий! Ты пал жертвою подобного изуверства.

Глаза доброго юноши наполнились слезами.

— Нет ли чего еще?—спросил он.

— Вот, кажется, имя убитого,—отвечал переводчик.—Оно: Аммалат-Бек!» (284—285).

70. ИЛЛЮСТРАЦИЯ К ПОВЕСТИ МАРЛИНСКОГО «АММАЛАТ-БЕК».
Б., перо, 9,5×20,6, л. 54, рис. 169.
Воспроизведено: Акад., V, 224—225.—Семека, 29.—Academia, III, 581,

как иллюстрация к «Аммалат-Беку».—Альбом, 260, как иллюстрация к «Аммалат-Беку».—Лит. Нас., 43-44, 683, как иллюстрация к «Аммалат-Беку».

Рисунок изображает конного Аммалат-Бека с шашкой через плечо и кинжалом за поясом, стреляющего, обернувшись, из ружья в полковника Верховского, который запрокидывается, раненный, назад. На заднем плане горы.

Рисунок соответствует следующему месту повести: «Конь его ‹Верховского›, почуяв брошенные повода, ускорил ход и, таким образом, вдвоем с Аммалатом они далеко опередили отряд...

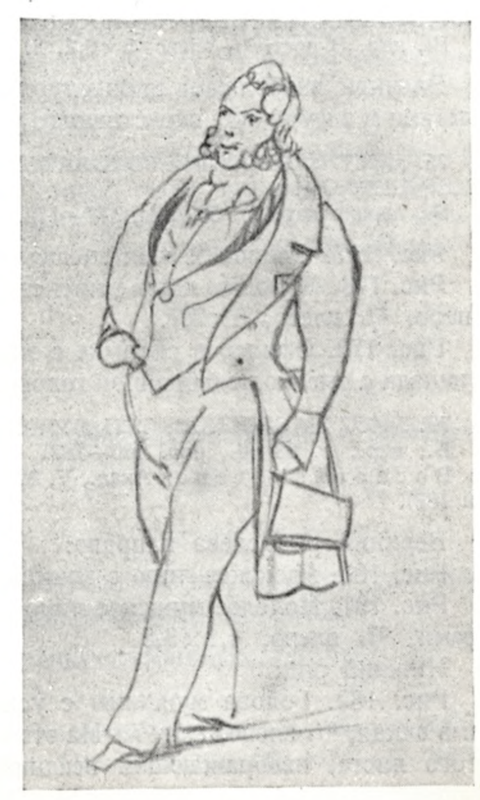
... Он ‹Аммалат-Бек› пустил вскачь коня своего, чтобы иметь время справиться с оружием, и вдруг обратился навстречу полковнику, пронесся мимо и стал давать быстрые круги около. С каждым скоком сильней разгоралось в нем пламя бешенства. Ему казалось, что свистящий мимо ушей воздух жужжал ему: убей, убей! Это враг твой! вспомни Селтанету... Он схватил из-за плеча меткое ружье свое, взвел курок и, ободряя себя криком, поскакал с кровожадною решительностью к обреченной жертве.

Между тем Верховский, не питая ни малейшего подозрения, спокойно смотрел на скачку Аммалата, воображая, что он, по памятному обычаю азиатцев, хочет поджигитовать.

— Стреляй в цель, Аммалат-Бек!—закричал он несущемуся на него убийце.

— Какая цель лучше груди врага!—отвечал Аммалат-Бек, наскакивая, и в десяти шагах спустил курок!... выстрел грянул... и молча, медленно свалился полковник с седла» (273—274).

71. ДВА СТОЯЩИХ КАЗАКА БЕСЕДУЮТ С СИДЯЩИМ СТАРИКОМ.
Б., перо, 7,5×10, л. 55, рис. 170.
Воспроизведено: Печатник, V, 179.



МУЖЧИНА ВО ФРАКЕ, С ЦИЛИНДРОМ В РУКЕ
Рисунок карандашом Лермонтова, 1832—1834 гг., из 22-й тетради (рис. 173)
Институт литературы, Ленинград

Рисунок изображает двух казаков, с усами и длинными волосами, в остроконечных шапках, длинных кафтанах, беседующих стоя с сидящим на земле стариком с длинной седой бородой, одетым в такой же длинный кафтан. У одного из стоящих казаков на поясе огромный кинжал.

72. ДУЭЛЬ.

Б., перо, 9,5×15, л. 55 об., рис. 171.

Воспроизведено: Б. Эйхенбаум, М. Ю. Лермонтов (Жизнь замечательных людей), М.—Л., Детгиз, 1936, 158.—Лит. Нас., 43-44, 751.

Рисунок изображает дуэль между двумя военными. Слева стоит военный, стреляющий из пистолета в стоящего правее военного, держащего пистолет повернутым в сторону. Справа два секунданта в военной форме.

Рисунок много раз воспроизводился как иллюстрация к «Герою нашего времени», с которым он, однако, ничего не имеет общего, так как исполнен в 1832—1834 гг., когда Лермонтов над романом еще не работал.

73. ЛИСТ НАБРОСКОВ: УЛАН В КИВЕРЕ, ШТАТСКИЙ С ЦИЛИНДРОМ И ЖЕНСКАЯ ГОЛОВКА.

Б., перо и кар., л. 56, рис. 172—174.

Воспроизведено: Лит. Нас., 45-46, 179 (рис. 173).

Слева направо:

Рис. 172. Офицер в уланском кивере, надетом набекрень на курчавой голове, в сюртуке с эполетами, уходящий от зрителя; перо, 6,6×4,2.

Рис. 173. Мужчина в рост, во фраке с широким воротником, с бакенбардами, в левой руке держит цилиндр; кар., $^3/_4$ влево, 6,5×2,5.

Рис. 174. Женская головка в восточном головном уборе наподобие чалмы; кар., $^1/_2$ влево, 2×1.

74. КАРИКАТУРНЫЙ НАБРОСОК ОФИЦЕРА, ДЕРЖАЩЕГО ЛИСТ БУМАГИ.

Б., кар. В рост. $^3/_4$ влево. 5×6,2, л. 57 об., рис. 176.

Рисунок изображает карикатурную фигуру офицера в сюртуке с эполетами и в фуражке, скрестившего у пояса руки и держащего лист бумаги.

75. ЛИСТ НАБРОСКОВ: ГОЛОВА И ШЕЯ ЛОШАДИ, МУЖСКОЕ ЛИЦО И ОФИЦЕР ВЕРХОМ.

Б., перо и кар., л. 58, рис. 177—179.

Рис. 177. Голова и шея лошади; кар., 2,5×3,7.

Рис. 178. Мужское лицо с мясистыми, резко очерченными чертами лица; перо, $^3/_4$ влево, 5×2,7.

Рис. 179. Офицер в сюртуке с эполетами и в фуражке, едет верхом на лошади с высоко подобранной головой и откинутым хвостом; перо, 9×11,5.

76. ЛИСТ НАБРОСКОВ: ТРИ МУЖСКИЕ ГОЛОВЫ.

Б., кар., л. 58 об., рис. 180—182.

Воспроизведено: Акад., V, 224—225 (рис. 181—182).—Семека, 15 (рис. 181 и 182).

Верхний ряд слева направо:

Рис. 180. Мужское лицо с длинными черными усами, $^3/_4$ влево, 3,5×3.

Рис. 181. Молодое мужское лицо без усов и бороды, с вьющимися волосами, $^3/_4$ влево, 4,1×3,5.

Нижний ряд:

Рис. 182. Голова мужчины с усами и бородой, с высокой прической и в очках, $^3/_4$ влево, 7,5×7. На этом же листе отпечатался рисунок с другого листа, изображающий всадника.

МОЛОДОЙ МУЖЧИНА В ШИНЕЛИ У ОКНА
Рисунок карандашом Лермонтова, 1832—1834 гг., из 22-й тетради (рис. 188)

Институт литературы, Ленинград



Рис. 181 несколько раз публиковался как портрет Карла Брюллова, с которым у него имеется, несомненно, значительное сходство. Однако факты говорят за то, что это простое совпадение. Публикуемые в настоящем томе, в статье А. Савинова, отрывки из воспоминаний ученика К. П. Брюллова, М. И. Железнова, свидетельствуют о том, что единственная встреча Лермонтова с Брюлловым состоялась после 1838 г., т. е. после того, как Лермонтов получил известность[99].

Предположение, что поэт мог зарисовать брюлловский профиль, встречая художника на выставках или на улицах, тоже отпадает, ибо Брюллов приехал в Петербург из-за границы в конце мая 1836 г., т. е. после того, как тетрадь Лермонтова с рисунками попала в руки кн. Манвелова[100].

77. ВСАДНИК.
Б., кар., л. 59, рис. 183.

78. МУЖСКОЕ ЛИЦО.
Б., кар., 5,5×3,2, л. 59 об., рис. 184.

Рисунок изображает мужское лицо со взбитыми волосами и начесами на виски, с усами и бакенбардами.

79. ВСАДНИК, ЕДУЩИЙ ГАЛОПОМ.
Б., кар., 4×15,5, л. 60, рис. 185.

Рисунок изображает всадника в штатском платье, едущего галопом, на втором плане мостик с деревянными перилами и ограда.

80. ЛИСТ НАБРОСКОВ: СЕМЬ РАЗЛИЧНЫХ МУЖСКИХ ГОЛОВ.
Б., кар., 21×17, л. 60 об., рис. 186.

Рисунок изображает семь различных мужских голов и лиц со взбитыми волосами, с усами—у четырех и бакенбардами без усов—у трех.

81. ПОРТРЕТ МОЛОДОЙ ЖЕНЩИНЫ (ВАРЕНЬКИ ЛОПУХИНОЙ?) И МОЛОДОГО ЧЕЛОВЕКА В ШИНЕЛИ У ОКНА.

Б., перо и кар., л. 61, рис. 187—188.

Воспроизведено: Акад., V, 224—225 (рис. 187).—Семека, 12 (рис. 187, ошибочно указан как рисунок 178).—Лит. Нас., 43-44, 399 (рис. 187).—Б. Эйхенбаум, М. Ю. Лермонтов (Жизнь замечательных людей), М.—Л., Детгиз, 1936, 128 (рис. 188).—Лит. Нас., 45-46, 181 (рис. 188).

Рис. 187. Поясной портрет молодой женщины (Вареньки Лопухиной?) в высокой прическе с буклями, в платье с буффами; кар., 3/4 влево, 11,5×10.

Рис. 188. Молодой мужчина, изображенный по пояс, в шинели, стоит у окна; перо, 8×5,5.

82. КРЕСТЬЯНСКИЙ ДВОР С ИЗБОЙ И ДВУМЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКИМИ ФИГУРАМИ.

Б., кар., 13,5×21, л. 62, рис. 189.

Воспроизведено: Лит. Нас., 45-46, 183.

На рисунке изображен крестьянский двор с бревенчатым настилом. Слева ворота, за ними видны крыша избы и дерево со скворешником. Прямо бревенчатая изба с одним окошком и крылечком, на котором сидит молодой человек в длинных брюках, с открытой головой, со взбитой прической. Справа стоит, в сапогах и накинутом на плечи тулупе, с непокрытой головой, крестьянин, позади которого у кормушки видны головы двух лошадей.

По поводу авторства Лермонтова были высказаны сомнения, однако как фигура сидящего на ступеньках крыльца молодого человека, так в особенности фигура стоящего крестьянина весьма характерны для Лермонтова и имеют сходство с другими его рисунками, находящимися в этом же альбоме.

83. НАБРОСОК МУЖСКОГО ЛИЦА.

Б., кар., 3/4 влево, 2,5×1,5, л. 62 об., рис. 190.

Рисунок представляет набросок мужского лица с острым, выдающимся носом и недовольным выражением лица.

84. СЕЛЬСКИЙ ПЕЙЗАЖ.

Б., кар., 16,5×21, л. 63, рис. 191.

На первом плане у пригорка ручей и кусты, затем несколько деревьев. За ними зубчатая стена, за которой видны купола храма и колокольня.

85. ПОРТРЕТ МУЖЧИНЫ С ВЫСОКОЙ ПРИЧЕСКОЙ.

Б., кар. Поясной. 3/4 влево. 6,5×11,5, л. 63 об., рис. 192.

На рисунке изображен мужчина с высокой прической, с меховым воротником шинели, с крючковатым носом и густыми усами.

86. ЛИСТ НАБРОСКОВ: МУЖСКАЯ ГОЛОВА, ВСАДНИКИ И ОЧЕРК ЗУБЧАТОЙ СТЕНЫ.

Б., кар., л. 64, рис. 193—196.

Рис. 193. Затушеванный набросок красивого мужского лица, 3/4 влево, 4×3,5.

Рис. 194. Всадник в сюртуке и фуражке осаживает левой рукой лошадь, высоко вздернув ей голову, держа в правой руке нагайку, 7,5×7,5.

Рис. 195. Всадник, аналогичный первому, но обращенный в противоположную сторону, ударяющий лошадь нагайкой, 5×5.

Рис. 196. Набросок зубчатой стены с облокотившейся на нее человеческой фигурой, скрестившей руки на груди, 9×8.

87. ЭСКИЗ ДЕРЕВЬЕВ.

Б., кар., 16,5×21, л. 65, рис. 197.

88. НАБРОСОК ДВУХ МУЖСКИХ ГОЛОВ.

Б., кар. и перо, л. 65 об., рис. 198—199.

Воспроизведено: Акад., V, 224—225 (рис. 199).—Семека, 23 (рис. 199).—Лит. Нас., 43-44, 763 (рис. 199).



КРЕСТЬЯНСКИЙ ДВОР С ИЗБОЙ И ДВУМЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКИМИ ФИГУРАМИ
Рисунок карандашом Лермонтова, 1832—1834 гг., из 22-й тетради (рис. 189)
Институт литературы, Ленинград

Рис. 198. Погрудный набросок мужской головы в мундирном воротнике, с эполетами на плечах, со взбитой прической и отвислыми щеками; кар., 3,3×5,5.

Рис. 199. Набросок мужской головы в высоком воротнике, со взбитыми волосами и чубуком во рту; перо, ³/₄ влево, 10,5×5,2.

89. ИНТЕРЬЕР И НАБРОСОК ВАЗЫ.

Б., кар., л. 66, рис. 200—201.

Рис. 200. Рисунок изображает часть комнаты с печью и сводчатым потолком и рядом кроватей, еле намеченных, 16,5×14.

Рис. 201. Набросок вазы на пьедестале, 6×3.

90. ЛИСТ НАБРОСКОВ: ЧЕЛОВЕЧЕСКИЕ И ЛОШАДИНЫЕ ГОЛОВЫ.

Б., перо, л. 66 об., рис. 202—203.

Рис. 202. Семь набросков мужских и женских голов и лиц.

Рис. 203. Голова и шея лошади.

91. В. И. КНОРРИНГ.
Б., перо, 16×21, л. 67, рис. 204.
Воспроизведено: Акад., V, 224—225.—Семека, 27.—Лит. Нас., 43-44, 807.

Рисунок изображает конного кирасира в черных латах и каске со щетинным шлемом, с протянутой вперед правой рукой, подъезжающего к женщине, стоящей на лестнице дома с колоннами. Сзади деревья и ограда, на небе облака, сквозь которые видна луна.

Манвелов пишет об этом рисунке: «Особый рисунок был посвящен характеристике бывшего нашего дежурного офицера и преподавателя кавалерийского устава Штабс-ротмистра Кирасирского Его Величества полка (в черных латах) Владимира Ивановича Кноринга, известного в нашей среде своим романтическим характером».

92. ЛИСТ НАБРОСКОВ: ВСАДНИК С НАГАЙКОЙ И ЧЕТЫРЕ МУЖСКИХ ЛИЦА.
Б., перо, л. 67, рис. 205—206.
Воспроизведено: М. Ю. Лермонтов, Избранные произведения под ред. Б. Эйхенбаума, М.—Л., Детгиз, 1940, 230 (рис. 206).—Лит. Нас., 43-44, 809 (рис. 205—206).

Рис. 205. Четыре мужских лица: вверху голова курчавого мужчины, 1/2 влево, с частью плеча, ниже двойной набросок мужских профилей—молодого, 1/2 влево и более пожилого с усами, 3/4 вправо; правее набросок мужского профиля с усиками и высоко поставленными бровями, без волос, 1/2 влево.

Рис. 206. Всадник в кафтане и остроконечной шапке замахивается, оборачиваясь назад, на лошадь, которая подымается на дыбы, с задранной кверху головой, 10×11,2.

93. МАНЕВРЫ.
Б., кар., 10,5×21, л. 68, рис. 207.
Воспроизведено: Печатник, II, 186.

Рисунок изображает маневры—часть конно-егерей переходит вброд реку. На первом плане девять конных фигур. В отдалении в разных пунктах между группами деревьев—войска, отдельными группами или общей массой.

94. ЛИСТ НАБРОСКОВ: МУЖСКОЙ ПРОФИЛЬ, РУКАВ МУНДИРА И ДЕРЕВО.
Б., кар. и перо, л. 68 об., рис. 208—210.

Рис. 208. Мужской профиль; перо, 1/2 влево, 7,5×8.
Рис. 209. Набросок мундирного рукава; перо, 13×3.
Рис. 210. Набросок дерева; кар., 4,5×4.

Описанная нами юнкерская тетрадь, точно датированная 1832—1834 гг., дает чрезвычайно интересный материал, позволяющий установить не только разнообразие тематики Лермонтова в это время, но и его отношение к окружающей обстановке. Количественно в тетради преобладают эпизоды из юнкерской жизни, но примечательны и другие мотивы: постоялые дворы, тройки в санях и в телегах, крестьянские типы, портретные зарисовки любимой женщины—Вареньки Лопухиной—и ряд метких карикатурных набросков, отображающих типы великосветского Петербурга того времени.

Острые шаржи показывают нам Лермонтова с неожиданной стороны,—как наблюдательного и способного карикатуриста; остается только пожалеть, что до нас почти не дошли его карикатуры, сделанные им в последний год жизни в Пятигорске, так восторженно оцененные Васильчиковым, которого трудно заподозрить в особом расположении к Лермонтову.

IV. РИСУНКИ НА АВТОГРАФАХ

1. РИСУНКИ НА КНИГЕ: «Книга хвалений или Псалтирь на Российском языке. Первое издание. Москва. В Синодальной типографии. 1822».

Б., перо. 1824.

ИЛ.

Воспроизведено: Известия Лермонтовского и Исторического Музеев Николаевского Кавалерийского Училища, П., 1917, 2, 27 (рис. 8).—Лит. Нас., 45-46 (все полностью), 643.

а) рисунки на форзаце книги, изображающие два мешка. Под рисунками рукою бабушки поэта, Е. А. Арсеньевой, дарственная надпись Акиму Павловичу Шан-Гирею: «Екиму Павловичу Шан Гирей. Знаю что тебе приятна будет эта книга. Она принадлежала тому кого ты любил. Читай ее мой друг. Е. А. 1841»;

б) рисунок на внутренней стороне передней крышки переплета, изображающий набросок виньетки. Под ней четыре различных образца подписи Лермонтова на русском и французском языках и дата: «1824 года»;

в) рисунки на внутренней стороне задней крышки переплета, изображающие набросок виньетки, птицу и голову шахматного коня. Над рисунками рукою Лермонтова: «Сия книга принадлежит».

Все эти рисунки, сделанные на Псалтири, являются самыми ранними, дошедшими до нас графическими набросками Лермонтова. Это обычные «росчерки пера» развлекающегося мальчика и особого интереса ни со стороны тематики, ни со стороны исполнения не представляют.

Датируются 1824 г., согласно надписи самого Лермонтова.

2. ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ К ПОЭМЕ «ЧЕРКЕСЫ».

Б., тушь, белила. [1828]

Тетрадь 1-я (поэмы «Кавказский пленник» и «Корсар»). Рисунок наклеен на внутренней стороне переплета тетради.

Музей А. С. Пушкина Академии наук СССР, Москва. Поступила в 1936 г. из ИЛ, ранее находилась в ЛМ.

Воспроизведено: Печатник, 1914, I, 5.—Academia, III, 12—13.—Альбом, 58.

Рисунок представляет собою обложку поэмы. Вверху изображена лира, с правой и левой сторон которой нарисовано два лавровых венка. От них в стороны—две стрелы. В середине на темном фоне заглавие поэмы: «Черкесы», под которым изображено несколько ядер и два скрещенных пистолета.

Под рисунком эпиграф из «Кавказского пленника» Пушкина:

Подобно племени Батыя,
Изменит прадедам Кавказ,—
Забудет брани вещий глас.
...И к тем скалам, где крылись вы,
Подъедет путник без боязни.
И возвестят о вашей казни
Преданья темные молвы!
А. Пушкин

Датируется 1828 г.—годом написания поэмы.

3. ИЛЛЮСТРАЦИЯ К ПОЭМЕ «КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННИК».

Б., акв. [1828]

Тетрадь 1-я (поэмы «Кавказский пленник» и «Корсар»). Рисунок сделан на обороте титульного листа поэмы.

Музей А. С. Пушкина Академии наук СССР, Москва. Поступил в 1936 г. из ИЛ, ранее находился в ЛМ.

Воспроизведено: Акад., I, 16—17.—Семека, перед стр. 1.—Печатник, I, 13.—Альбом, 81 (в красках).

Акварель изображает гористый кавказский пейзаж с водопадом и цепью снежных гор позади. На переднем плане Гирей верхом на коне, в папахе и бурке, перескакивает на коне через водопад. Сзади на аркане он волочит за собой пленного русского.

Акварель является иллюстрацией к следующим строкам юношеской поэмы Лермонтова «Кавказский пленник»:

...Вдруг пыль взвилася над горами,
И слышен стук издалека.
Черкесы смотрят: меж кустами
Гирея видно, ездока.

Он понуждал рукой могучей
Коня, приталкивал ногой,
И влек за ним аркан летучий
Младова пленника собой.

Датируется акварель 1829 г.—годом написания поэмы[101].

Интересно отметить, что два года, отделяющие эту акварель, не поднимающуюся выше обычного уровня незрелых любительских опытов, от двух испанцев (1831), показывают, как упорно работал Лермонтов в области живописи и какие успехи он сделал за это время.

4. ДВА АНГЕЛА, ОБЕРЕГАЮЩИЕ МАЛЮТОК.

Б., тушь. [1828]

Тетрадь 1-я (поэмы «Кавказский пленник» и «Корсар»), л. 30 об.

Музей А. С. Пушкина Академии наук СССР, Москва. Поступила в 1936 г. из ИЛ, ранее находилась в ЛМ.

Рисунок изображает двух молящихся ангелов, оберегающих двух заснувших детей. Внизу надпись: «Невинность всегда охранена».

По своему сюжету никакого отношения к тексту поэмы не имеет.

5. НАБРОСОК МУЖСКОГО ЛИЦА.

Б., перо, 3/4 влево, 3,8×2,7. [1829]. Рисунок размазан.

Общая тетрадь, л. 22 об. (Запись урока немецкого языка).

ПБ. Поступила от В. Х. Хохрякова в 1870 г.

Рисунок находится внизу страницы справа и изображает лицо молодого человека.

Датируется на основании надписи Лермонтова на втором листе: «Общая тетрадь принадлежит М. Лермонтову 1829 года».

6. НАБРОСОК МУЖСКОГО ПРОФИЛЯ.

Б., перо, 3×1,5. [1829] Рисунок размазан.

Общая тетрадь, л. 32 об. (Запись урока немецкого языка.)

ПБ.

Рисунок находится внизу страницы и представляет собою набросок мужского профиля.

Датируется, как и предыдущий, 1829 г.

7. НАБРОСОК ПОЖИЛОГО МУЖЧИНЫ В МУНДИРЕ.

Б., перо. Поясной. 1/2 влево, 4×1,8. [1829]

Общая тетрадь, л. 50 об. (Запись урока немецкого языка.)

Рисунок находится вверху страницы и представляет собою легкий набросок пожилого мужчины в мундире с высоким воротником.

Датируется, как и предыдущий, 1829 г.

8. ПОРТРЕТ МОЛОДОЙ ДЕВУШКИ (Е. А. СУШКОВОЙ-ХВОСТОВОЙ?).

Б., перо. Поколенный, в фас, голова 1/2 влево. [1830]

Тетрадь 8-я, л. 42. (Стихотворение «Стансы».)

ИЛ.

Воспроизведено: Academia, I, 464—465.—Альбом, 103.—Лит. Нас., 43-44, 429.

Рисунок находится на полях автографа (с правой стороны) стихотворения «Стансы» и изображает, очевидно, Екатерину Александровну Сушкову-Хвостову, которой посвящено это стихотворение. Изображена она поколенно, в декольтированном платье, с головой, повернутой $^1/_2$ влево, в высокой прическе с буклями.

Датируется согласно датировке рукописи самим Лермонтовым.



СКАЧУЩИЙ ГУСАР В КИВЕРЕ

Рисунок пером Лермонтова, 1832 г., в тетради „Лекции из Закона божия", л. 68.

Публичная библиотека, Ленинград

9. ГОЛОВА МОЛОДОГО ЧЕЛОВЕКА С УСАМИ.
Б., кар. и перо, $^1/_2$ влево, 9×7,4. [1830]
«Menschen und Leidenschaften», л. 1. (Заглавие.)
ПБ. Поступила от В. Х. Хохрякова в 1870 г.
Воспроизведено: Academia, IV, 124—125.

Рисунок изображает мужскую голову с большими усами; часть лба, нос и усы обведены чернилами. Портретное сходство установить затруднительно. Возможно, что это набросок одного из действующих лиц драмы— Василия Михайловича Волина.

Датируется 1830 г. согласно датировке рукописи самим Лермонтовым.

10. ПОРТРЕТ МОЛОДОЙ ДЕВУШКИ (А. Г. СТОЛЫПИНОЙ?).
Б., кар. Поясной. $^3/_4$ влево, 12,5×10,8. [1830]

«Menschen und Leidenschaften», л. 2. (Посвящение.)
ПБ.
Воспроизведено: Акад., III, 96—97.—Academia, IV, 124—125.—Лит. Нас., 45-46, 663.

Рисунок справа на полях рукописи посвящения к поэме, против стихов 5—14. Изображена молодая девушка по пояс, в прическе с пробором посередине, в накинутой на платье накидке, возле засохшего деревца.

Зарисовка носит явно портретный характер, но чьи именно черты стремился запечатлеть поэт, до сих пор оставалось неустановленным. Высказывались предположения, что это изображение Е. А. Сушковой.

Акварельный портрет Анны Григорьевны Столыпиной (о ней и о ее отношениях с Лермонтовым см. ниже, в публикации А. Михайловой, Лермонтов по документам архива А. И. Философова) работы Гау, находящийся в Институте мировой литературы им. М. Горького (воспроизведен ниже, на стр. 663), позволяет предполагать, что рисунок изображает именно ее. Предположение это тем более правдоподобно, что именно к ней, по неоспоренному утверждению Висковатова, адресовано посвящение драмы (в рукописи имя адресата посвящения тщательно вымарано). Засохшее деревцо, изображенное рядом, носит, возможно, характер символа, раскрывающего историю любви поэта к этой женщине.

Датируется согласно авторской дате на рукописи.

11. НАБРОСОК МОЛОДОГО ВОЕННОГО.
Б., кар. Погрудный. 3/4 влево, 3,6×4. [1830] Рисунок зачеркнут.
«Menschen und Leidenschaften», л. 11 об., вверху страницы.
ПБ.

Датируется согласно датировке рукописи самим Лермонтовым.

12. ГОЛОВА УКРАИНЦА С ДЛИННЫМИ УСАМИ.
Б., перо, 3/4 влево, 1,8×1,6. [1830]
«Когда твой друг с пророческой тоскою». Слева на полях вверху страницы.
ЛБ.
Воспроизведено: М. Ю. Лермонтов. Статьи и материалы.—Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина, М., Соцэкгиз, 1939, 8—9.

Датируется тем же годом, что и автограф данного стихотворения.

13. НОЧНОЙ ПЕЙЗАЖ.
Б., тушь и перо, 22×33,2. [1830]
Посвящение к поэме «Демон» («Тебе, Кавказ, суровый царь земли»), л. 2. Внизу рукою Лермонтова: «21 мая после прогулки на мельницу у Волабух...» (последнее слово неразборчиво).
Собрание И. С. Зильберштейна, Москва. Ранее находился в собрании П. И. Бартенева.
Воспроизведено: Лит. Нас., 43-44, 25.

Рисунок, находящийся на втором листе, изображает ночной пейзаж с хатой в одно окно, обнесенной тыном, стоящей на обрывистом берегу. Справа на переднем плане дерево, слева мелкая речка с камнями и лес на пригорке.

14. МУЖЧИНА В СЮРТУКЕ, ГОЛОВА ЧЕЛОВЕКА В ВИЦ-МУНДИРЕ, МУЖСКАЯ ГОЛОВА С БОЛЬШИМИ УСАМИ И ЧЕРТЕЖ МЕСТНОСТИ.
Б., перо, 22×33,2. [1830]
Посвящение к поэме «Демон» («Тебе, Кавказ, суровый царь земли»), л. 2 об.
Собрание И. С. Зильберштейна, Москва. Ранее находился в собрании П. И. Бартенева.
Воспроизведено: Лит. Нас., 43-44, 26.

Сверху вниз:

а) портрет мужчины по грудь с зачесанными височками, в сюртуке, 1/2 влево;

б) голова человека в виц-мундире с высоким стоячим воротником, 3/4 влево;

в) голова мужчины без прически, с резкими чертами лица и длинными усами, 3/4 влево;

г) набросок какого-то плана.

15. НАБРОСОК МУЖСКОГО ПРОФИЛЯ С УСАМИ.
Б., перо, 2×1,6. [1830]
«Исповедь», л. 1. В середине, на полях.
ИЛ.

16. ПОРТРЕТ МУЖЧИНЫ В КОСТЮМЕ XVIII в.
Б., перо. Поясной. 1/2 влево, 5×2,5. [1831]
Тетрадь 11-я, л. 1 об. («Желание» (Зачем я не ворон).)
ИЛ.

17. ПОРТРЕТ КУРЧАВОГО МУЖЧИНЫ.
Б., перо. Погрудный. 1/2 влево. [1831]
Тетрадь 11-я, л. 11. («Ангел смерти») Справа, в середине, на полях.
ИЛ.
Воспроизведено: Акад., I, 310—311.

18. НАБРОСОК МУЖСКОГО БОРОДАТОГО ЛИЦА.
Б., перо, 1,4×1,5. [1831]
Тетрадь 11-я, л. 18 об. («Написать длинную сатирическую поэму: приключения демона».)
ИЛ.

19. НАБРОСОК МУЖСКОГО ЛИЦА.
Б., перо, 1/2 влево, 4,5×4. [1831]
Тетрадь 11-я, л. 31 об.
ИЛ.

20. ВЕРШИНЫ ГОР; ЛОШАДЬ НА СВОБОДЕ.
Б., перо. [1831]
Посвящение к поэме «Аул Бастунджи» («Тебе, Кавказ, суровый царь земли»). Внизу листа.
ИЛ.
Воспроизведено: Одесский Листок 1914, № 264.—Лит. Нас., 43-44, 9.

а) Рисунок изображает скачущую неоседланную лошадь, из-под ног которой поднимаются клубы пыли, 3×6,3;

б) рисунок изображает вершины гор, утесы с деревьями, облака, цепляющиеся за утесы, 4,9×13,5.

21. НАБРОСОК МУЖСКОГО ЛИЦА.
Б., перо, 3,5×2. [1831]
Тетрадь 18-я, л. 32 об. (Обложка «Странного человека».)
ИЛ.

22. НАБРОСОК МУЖСКОЙ ГОЛОВЫ В КАРИКАТУРНОМ ВИДЕ.
Б., перо, 2,5×2. [1832]
Тетрадь 4-я, л. 17 об. («Люблю я цепи синих гор».) Под строками «И долго так мой конь летел».
ИЛ.

23. НАБРОСОК МУЖСКОЙ ГОЛОВЫ.
Б., перо, 1/2 влево, 5×6. [1832]
Тетрадь 4-я, л. 23. (Над стихотворением «Измученный тоскою и недугом».)
ИЛ.

Набросок головы мужчины средних лет с длинными волосами и резкими чертами лица.

24. ГОЛОВА МУЖЧИНЫ В БРЫЖЖАХ.
Б., перо, $^3/_4$ влево, 8,5×12. [1832]
Лекции из Закона божия, л. 67.
ПБ. Поступил от В. Х. Хохрякова в 1870 г.

Датируется согласно надписи на тетради: «Л. Гвардии Гусарского Полка Юнкера Лермантова. 1832 года».

25. СКАЧУЩИЙ ГУСАР В КИВЕРЕ.
Б., перо, $^3/_4$ влево, 12×13. [1832]
Лекции из Закона божия, л. 68.
ПБ.
Воспроизведено: С. Иванов, Новейшая литература о Лермонтове.—Новый Мир 1941, 7-8, 205.—Лит. Нас., 45-46, 187.

26. КОННЫЙ УЛАН С САБЛЕЙ НАГОЛО.
Б., перо, $^3/_4$ вправо, 12,5×7. [1832]
Лекции из Закона божия, л. 69.
ПБ.

27. РЫЦАРЬ НА КОНЕ В ДОСПЕХАХ И В ШЛЕМЕ С ПЛЮМАЖЕМ.
Б., перо, $^3/_4$ влево, 16×13,8. [1832]
Лекции из Закона божия, л. 69 об.
ПБ.

28. СКАЧУЩИЙ ГУСАР В КИВЕРЕ.
Б., перо, $^1/_2$ влево, 12,2×11,5. [1832]
Лекции из Закона божия, л. 70 об.
ПБ.

29. ПОРТРЕТ МУЖЧИНЫ В ОЧКАХ.
Б., перо. Поясной. $^3/_4$ влево, 9,7×8. [1832]
Лекции из Закона божия, л. 71 об.
ПБ.
Воспроизведено: Лит. Нас., 45-46, 191.

Рисунок изображает мужчину средних лет с резкими чертами лица, большим носом, в темных очках, с большими бакенбардами. Одет в штатский сюртук. Рисунок несомненно портретен.

Рисунки 25—28 датируются, как и рисунок 24.

29а. ГОЛОВА МУЖЧИНЫ С УСАМИ В ОЧКАХ, НАБРОСОК МУЖСКОГО ПРОФИЛЯ И ПОГРУДНЫЙ ПОРТРЕТ СТАРИКА В СЮРТУКЕ И ПАРИКЕ.
Б., перо. Все три изображения $^1/_2$ влево [1832]. Казанская тетрадь (недостающая часть 20-й тетради). Справа, на полях, против посвящения к «Измаил-Бею» и стихотворения «Что толку жить...».
Воспроизведено: Лит. Нас., 45-46, 7.

30. НАБРОСОК МУЖСКОГО ПРОФИЛЯ С УСАМИ (верхняя часть головы не закончена).
Б., перо, $^1/_2$ влево, 3×2,2. [1832—1834]
Лекции из Географии, л. 50. На полях справа.
ПБ. Поступил от В. Х. Хохрякова в 1870 г.

Датируется на основании времени пребывания Лермонтова в юнкерской школе.

31. НАБРОСОК МУЖСКОГО ПРОФИЛЯ С БОЛЬШИМ НОСОМ И УСАМИ (верхняя часть головы не закончена).
Б., кар., $^1/_2$ влево, 2,2×1,8. [1832—1834]
Лекции из Географии, л. 54. На полях справа.
ПБ.

Датируется, как и рисунок 30.

ПОРТРЕТ МУЖЧИНЫ В ОЧКАХ
Рисунок пером Лермонтова, 1832 г., в тетради „Лекции из Закона божия", л. 71 об.

Публичная библиотека, Ленинград



32. НАБРОСОК ГОЛОВЫ ПОЖИЛОГО МУЖЧИНЫ С БОРОДОЙ, С БОЛЬШИМ ВОРОТНИКОМ.
Б., перо, $^3/_4$ влево, 4,4×5,1. [1832—1834]
Лекции из Географии, л. 58. Внизу текста ученического сочинения.
ПБ.

Датируется, как и рисунок 30.

33. НАБРОСОК МУЖСКОГО ПРОФИЛЯ, МУЖСКОЙ ГОЛОВЫ И МУЖЧИНЫ С ДЛИННЫМИ ВОЛОСАМИ.
Б., кар., перо. [1832—1834]
Лекции из Географии, л. 58 об. На листе стихотворения «Когда надежде недоступный...».
ПБ.

а) Профиль мужчины с большим носом и заостренным подбородком. Часть щеки заштрихована, $^1/_2$ влево, 2,6×2;

б) голова мальчика, $^1/_2$ влево, 4,2×2,7;

в) портрет мужчины с длинными волосами. Погрудный, $^1/_2$ влево, 5×4,5.

Датируется, как и рисунок 30.

34. ПОРТРЕТ МУЖЧИНЫ.
Б., перо. Погрудный. $^1/_2$ влево, 4×3. [1832—1834]
Лекции из Военного слова, л. 13. Справа, вверху, на полях.
ПБ. Поступил от В. Х. Хохрякова в 1870 г.

Рисунок изображает мужчину средних лет, с вьющимися волосами, в очках, в сюртуке, в высоком белом стоячем воротнике и в галстуке бантом. Зарисовка является, очевидно, портретной, но для установления оригинала у нас нет данных.

Датируется, как и рисунок 30.

35. НАБРОСОК ВОЕННОГО.
Б., кар. Поясной, прямоличный. 5,1×2,5 (еле заметно). [1832—1834]
Лекции из Судопроизводства, л. 57 об.
ПБ. Поступил от В. Х. Хохрякова в 1870 г.

Датируется, как и рисунок 30.

36. НАБРОСОК МУЖСКОГО ПРОФИЛЯ.
Б., перо, 1/2 влево. [1833]
Лекции из Воинского устава, л. 66 об.
ПБ. Поступил от В. Х. Хохрякова в 1870 г.

Датируется на основании числа, проставленного на тетради неизвестной рукою: «1833-го года».

37. НАБРОСОК МУЖСКОГО ПРОФИЛЯ.
Б., кар., 1/2 влево. [1833]
Лекции из Воинского устава, л. 95.
ПБ.

Датируется, как и рисунок 36.

38. ОБЛОЖКА НЕОКОНЧЕННОЙ ПОВЕСТИ («ВАДИМ»).
Б., перо, 35,3×22,5. [1834]
Тетрадь 16-я. Неоконченная повесть («Вадим»). Обложка.
ИЛ.
Воспроизведено: А. Бильдерлинг, Лермонтовский Музей Николаевского Кавалерийского Училища, Спб., 1883.—Акад., IV, 1.—Семека, 46.—Academia, V, 1.—Альбом, 129.—Лит. Нас., 43-44, 576—577.

Лист весь целиком покрыт зарисовками Лермонтова. Не поддающиеся отдельному описанию и измерению, спаявшиеся все вместе в единый узор, зарисовки эти могут быть сведены к четырем различным группам. Первую группу составляют наброски военных сцен и сражений, атак конных уланов и гусаров, всадников на лошадях, упавших лошадей и т. д. Вторую, столь же многочисленную, составляют отдельные портретные зарисовки и наброски различных физиономий. Третью, обособленную группу составляет сцена между женщиной с большим декольте и мужчиною в очках, повторяющаяся упорно в различных местах листа. Тут же на листе разбросаны и отдельные фигуры женщины и мужчины из этой мизансцены. Четвертую—совсем малочисленную—составляют два наброска кулачных боев.

Датировка этого листа представляет значительные затруднения. Если считать, что она исполнена одновременно с окончанием «Вадима», ее следует отнести к 1834 г. Однако на листе нет ни одного наброска, тематически связанного с этой повестью.

Наоборот, в некоторых зарисовках мы можем видеть какие-то отдаленные отзвуки более поздних произведений Лермонтова. Так, группы молодой декольтированной женщины и мужчины в очках, как и отдельные типажи, могут быть отнесены к «Княгине Лиговской», а сцены кулачных боев, с тем же правом,—адресованы к «Песне про купца Калашникова».

Однако такие сопоставления мы считаем все же недостаточно обоснованными, так как зарисовки эти несомненно автобиографичны, и поэтому графическое исполнение некоторых положений могло предшествовать их литературному воплощению.

Датируется годом написания повести.

39. НАБРОСОК МУЖСКОГО ПРОФИЛЯ, ВОЕННОГО, МОЛОДОГО ЧЕЛОВЕКА И ЧЕЛОВЕКА С ДЛИННЫМ НОСОМ, В МУНДИРЕ.
Б., перо, 3,3×6 (все четыре рисунка). [1834]
Тетрадь 16-я. Неоконченная повесть («Вадим»), л. 45 об. Перед главой XXIV.
ИЛ.
Воспроизведено: Акад., III, 88—89.—Лит. Нас., 45-46, 295.

Рисунки прямого отношения к тексту листа, на котором они сделаны, не имеют, но вообще могут рассматриваться как типажи повести.

Датируются годом написания повести.

40. НАБРОСОК ДВУХ МОНАХОВ.

Б., перо. Поясной. $^{3}/_{4}$ влево, 6,5×2,8 (оба). [1834]

Тетрадь 16-я. Неоконченная повесть («Вадим»), л. 46 об.

Слева на полях главы XXIV у слов: «но хозяйка не отвечала: она приподняла половицу возле печи...» и т. д.

ИЛ.

Воспроизведено: Акад., III, 88—89.

Рисунки изображают по пояс монахов в клобуках друг над другом—верхний в черном клобуке с крестом, нижний—в белом клобуке. Прямого отношения к тексту рукописи не имеют, однако вообще могут рассматриваться как персонажи повести. Так, возможно сблизить изображение верхнего монаха со следующим текстом из главы XIV, в которой описывается сцена возле монастыря: «...у стены едва можно было различить бледное лицо старого схимника, лицо, которое вы приняли бы за восковое, если бы голова порою не наклонялась и не шевелились губы; черная мантия и клобук увеличивали его бледность...».

Датируется годом написания повести.

41. НАБРОСОК ИСПАНЦА И ГОЛОВЫ ПОЖИЛОГО МУЖЧИНЫ.

Б., перо. [1836]

«Княгиня Лиговская», л. 3 об. На полях I главы, против слов: «Варинька! какая ты шалунья» и т. д.

ПБ. Поступило от П. А. Висковатова в 1882 г.

Воспроизведено: Акад., IV, 96—97.

а) Слева на полях один из вариантов воображаемого испанского предка, с длинными волосами и усами, с белым воротником. Поясной, $^{3}/_{4}$ влево, 5×2.

Рисунок, хотя и отдаленно, может быть сопоставлен со следующими строками романа: «Картина эта была фантазия, глубокая, мрачная.— Голова была больше натуральной величины, волосы гладко упадали по обеим сторонам лба, который кругло и сильно выдавался и, казалось, имел в устройстве своем что-то необыкновенное; глаза, устремленные вперед, блистали тем страшным блеском, которым иногда блещут живые глаза сквозь прорези черной маски... всякий раз, когда Жорж смотрел на эту голову, он видел в ней новое выражение;—она сделалась его собеседником в минуты одиночества и мечтания—и он, как партизан Байрона, назвал ее портретом Лары».

Датируется годом написания романа.

б) Справа голова пожилого мужчины с большой залысиной на лбу и висячими усами. Сделана одними штрихами, $^{1}/_{2}$ влево, 2,5×2,2.

Датируется годом написания романа.

42. НАБРОСОК МУЖСКОГО ПРОФИЛЯ С ДЛИННЫМ НОСОМ (верхняя часть головы не закончена).

Б., перо, $^{1}/_{2}$ влево, 4,1×2,8. [1836]

«Княгиня Лиговская», л. 4. На полях I главы, справа против слов: «...остальные стены были голые, кругом и вдоль по ним стояли широкие диваны, обитые шерстяным штофом пунцового цвета...».

ПБ.

43. СКАЧУЩАЯ ЛОШАДЬ.

Б., перо, 3,2×8. [1836]

«Княгиня Лиговская», л. 8 об. Сверху на полях главы III над словами: «Почтенные читатели, вы все видели сто раз Фенелу».

ПБ.

Датируется годом написания романа.

44. МУЖСКАЯ ГОЛОВА.

Б., перо, $^3/_4$ влево, 2,6×2,3. [1836]

«Княгиня Лиговская», л. 11 об. На полях главы III против слов: «Лизавета Николаевна вступила в этот период...».

ПБ.

Датируется годом написания романа.

45. НАБРОСКИ МУЖСКОЙ ГОЛОВЫ, ОБНАЖЕННОГО МУЖЧИНЫ И ЗДАНИЯ.

Б., кар. и перо. [1835—1836]

«Боярин Орша», л. 1. (Обложка.)

ПБ. Поступил от В. Х. Хохрякова в 1870 г.

а) Набросок мужской головы с длинными усами; кар., $^1/_2$ влево;

б) набросок обнаженного мужчины с баками, по пояс; перо, $^3/_4$ влево;

в) набросок какого-то здания; перо.

46. НАБРОСОК МУЖСКОЙ ГОЛОВЫ С ГАЛСТУКОМ, ЗАВЯЗАННЫМ БАНТОМ.

Б., перо, $^3/_4$ влево, 5,2×3. [1835—1836]

«Боярин Орша», л. 12. В середине на полях главы III у стихов: «Увы! теперь он был бы рад...».

ПБ.

Воспроизведено: Всемирная Иллюстрация 1891, № 3, 46.

Датируется годом написания поэмы.

47. ГОЛОВА МУЖЧИНЫ СРЕДНИХ ЛЕТ С РЕЗКИМИ ЧЕРТАМИ ЛИЦА.

Б., кар., $^3/_4$ влево, 4,2×3,5. [1836]

Тетрадь 19-я («Два брата»), л. 20. В конце страницы, намечен слабо.

ИЛ.

48. НАБРОСОК ЭРОТИЧЕСКОЙ СЦЕНЫ И ЗАЧЕРКНУТАЯ ФИГУРА ЖЕНЩИНЫ.

Б., перо. [1836]

На обороте чернового автографа стихотворения «К Бухарову».

ЦЛА.

49. НАБРОСКИ ТРЕХ МУЖСКИХ ГОЛОВ, НЕСКОЛЬКИХ ЛОШАДЕЙ, ВСАДНИКОВ и т. д.

Б., перо, 25,5×21,3. [1836] На обороте листа со стихотворениями: «Никто моим словам не внемлет... Я один» и «Мое грядущее в тумане...».

ЦЛА. Ранее в ГЛМ из собрания Е. А. Карлгоф-Драшусовой.

Воспроизведено: Лит. Нас., 19-21, 508.—Academia, II, 27.

На листе находится значительное количество различных набросков. В верхнем ряду:

а) план какой-то местности.

В среднем ряду слева направо:

б) набросок палки или сабли;

в) неоконченный набросок мужской головы с длинными усами (без прически), $^3/_4$ влево;

г) голова мужчины с резкими чертами лица, большим носом, длинными усами и волосами, $^3/_4$ влево;

д) окно;

е) незаконченная фигура всадника (дана голова лошади, фигура всадника по колено, без головы);

ж) план какого-то помещения.

Нижний ряд слева направо:

з) набросок мужского профиля с длинным носом;

и) набросок неоседланной лошади;

к) голова лошади;

л) незаконченный набросок головы не то лошади, не то собаки;

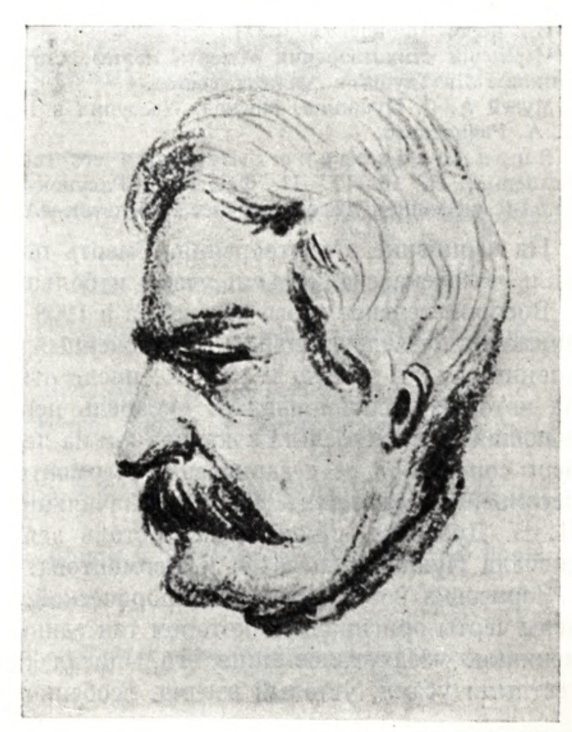
м) всадник на лошади, в мундире и в треуголке с плюмажем.

Авторство Лермонтова устанавливается сопроводительным письмом С. А. Раевского Елизавете Алексеевне Карлгоф-Драшусовой от 10 июня 1844 г.

В нашей публикации этого листка со стихотворениями и рисунками в «Литературном Наследстве» (19—21, 509—510) мы датировали его 1836 г. Комментарии II тома Собрания сочинений Лермонтова изд. «Academia» под ред. Б. Эйхенбаума отнесли его к 1837 г., промежутку времени между освобождением Лермонтова из-под ареста и выездом его на Кавказ, считая стихотворение «Мое грядущее в тумане» черновиком стихотворения «Гляжу на будущность с боязнью».

Однако мы настаиваем на своей прежней датировке этого листа по следующим соображениям. Факт перенесения Лермонтовым не только отдельных строчек, но и целых строф из более ранних произведений в более поздние общеизвестен. Все дошедшие до нас черновики Лермонтова подтверждают положение, что у Лермонтова не замечалось той длительной редакционной работы над каждым отдельным стихотворением, которую мы видим, например, у Пушкина. Обычно это поиски нескольких слов, в редких случаях фраз и т. п. Зато Лермонтов охотно пользовался для новых стихотворений своими старыми и на основе их создавал новые, частично используя, однако, казавшиеся ему удачными строки.

Поэтому мы вовсе не склонны рассматривать стихотворение «Мое грядущее в тумане» как черновик стихотворения «Гляжу на будущность с боязнью», несомненно более зрелого и законченного а считаем его самостоятельным произведением, написанным значительно ранее.



ГОЛОВА МУЖЧИНЫ
(А. А. СТОЛЫПИН-МОНГО?)
Рисунок карандашом Лермонтова, 1839—1840 гг., в тетради 15-й, л. 7

Институт литературы, Ленинград

Намек, заключенный в строках:

Мое грядущее в тумане,
Былое полно мук и зла...
Зачем не позже иль не ране
Меня природа создала?
К чему творец меня готовил,
Зачем так грозно прекословил
Надеждам юности моей?—

очевидно, заставил комментаторов отнести это стихотворение к периоду после ареста поэта за стихи на смерть Пушкина.

Однако первое стихотворение на этом же листке: «Никто моим словам не внемлет...», заставляет нас считать, что листок этот написан до события, связанного со смертью Пушкина. Такие строки, как:

На запад уклонились тучи и камин
Трещит передо мной. Я полон весь мечтами
О будущем... и дни мои толпой
Однообразною проходят предо мной,
И тщетно я ищу смущенными очами
Меж них хоть день один, отмеченный судьбой!—

позволяют нам с достаточной убедительностью отнести их написание до ареста Лермонтова.

В каких элегических мечтах у камина о будущем мог находиться Лермонтов, сосланный на Кавказ?

Наконец, создание стихов «Смерть поэта», арест и приказ о ссылке— это, несомненно, дни, «отмеченные судьбой», и их, при всем желании, нельзя назвать «однообразными».

Значительная разница между двумя редакциями стихотворений «Мое грядущее в тумане» и «Гляжу на будущность с боязнью» заставляет нас отодвинуть написание этого листка на 1836 г.

50. ПРОФИЛЬ Л. В. ДУБЕЛЬТА.

Б., перо, $^1/_2$ влево. [1837]

Черновик стихотворения «Смерть поэта». Справа на полях против зачеркнутых стихов: «Его душа в заботах света».

Музей А. С. Пушкина, Москва. Поступил в 1936 г. из ГАФКЭ, ранее в тетради С. А. Рачинского.

Воспроизведено: «Пушкин и его современники», 1908, VIII, 38—39.— Academia, II, 16—17.—И. Фейнберг, Рисунок поэта.—Советское Искусство 1938, № 53 (с указанием, что это портрет Дубельта).—Альбом, 152.—Лит. Нас., 45-46, 331.

На черновике стихотворения «Смерть поэта» Лермонтов поместил профиль человека с длинными усами и большим коком.

Воспроизведение этого автографа в 1908 и 1936 гг. не привлекло к себе внимания исследователей, и изображенный профиль продолжал оставаться анонимным. И только в 1938 г., после открытия Пушкинской выставки, на которой экспонировалась акварель неизвестного художника, изображающая Л. В. Дубельта с жандармом на лестнице III отделения, И. Фейнберг сопоставил ее с зарисовкой Лермонтова и доказал, что последняя, несомненно, является портретом начальника штаба корпуса жандармов Л. В. Дубельта, принимавшего столь деятельное участие в деле дуэли сначала Пушкина, а затем и Лермонтова.

Зарисовка поэта оказалась пророческой. На рисунке прекрасно схвачены черты оригинала, о котором так единодушно высказались его современники. «Исхудалое лицо его,—писал Герцен,—оттененное длинными светлыми усами, усталый взгляд, особенно рытвины на щеках и на лбу,

ясно свидетельствовали, что много страстей боролись в этой груди, прежде чем голубой мундир победил, или лучше, накрыл все, что там было. Черты его имели что-то волчье и даже лисье, то есть выражали тонкую смышленность хищных зверей, вместе уклончивость и заносчивость»[102].

«Его худощавое лицо с длинными седыми усами,—читаем мы в записках актера П. Каратыгина,—пристальный взгляд больших серых глаз имели в себе что-то волчье. Ироническая усмешка и язвительность при разговоре с допрашиваемым пугали»[103].

В лермонтовской зарисовке прекрасно схвачены все характерные черты оригинала.

51. НАБРОСОК МУЖСКОЙ ГОЛОВЫ БЕЗ БОРОДЫ И УСОВ (ПОРТРЕТ А. Л. ПОТАПОВА?).

Б., кар., 1/2 влево, 3,5×3. [1837]

Тетрадь Арнольди (Чертковское собрание), л. 44. (Стихотворение «Расписку просишь ты, гусар»).

ИМ.

Набросок носит портретный характер и тем самым подтверждает установление адресата стихотворения П. А. Висковатовым сначала в «Русской Старине» (1885, № 2, 476—477), а затем в его комментариях к стихам (I, 266): «Стихотворение это писано к товарищу Лермонтова по гусарскому полку А. Л. Потапову, впоследствии занявшему пост шефа жандармов. В молодости он писал стихи и Лермонтов называл его в шутку „гусаром-поэтом“ или „мечтателем“. Ему-то, по уверению самого г. Потапова, Лермонтов посвятил известное стихотворение „Не верь себе, мечтатель молодой“ и прислал его с надписью „Мечтателю“. В его же имении Семидубравном Лермонтов положил на ноты свою „Казачью колыбельную песню“»[104].

Карандашный портрет А. Л. Потапова работы Лобанова-Ростовского, находящийся в собрании Государственного литературного музея, позволяет нам утверждать, что еле заметный карандашный набросок Лермонтова изображает именно его.

52. НАБРОСКИ МУЖСКИХ ГОЛОВ И РЫЦАРЯ.

Б., перо, 4,3×14,6 все четыре рисунка. [1837]

Тетрадь Арнольди (Чертковское собрание), л. 64 об. (Стихотворение «Не смейся над моей пророческой тоской».)

ИМ.

Воспроизведено: Акад., II, 472—473.—Лит. Нас., 45-46, 201.

Рисунки расположены внизу страницы под стихотворением и изображают слева направо следующее:

1) голова мужчины с большими усами, в шлеме, 3/4 влево;

2) голова мужчины без головного убора, с карикатурно большими усами, 1/2 влево;

3) изображение рыцаря по пояс, в шлеме с плюмажем и с мечом в поднятой правой руке, 3/4 влево;

4 верхняя половина мужской головы с курчавыми волосами, 1/2 влево.

53. НАБРОСОК МУЖСКОЙ ГОЛОВЫ.

Б., перо, 1/2 влево. [1837]

Стихотворение «Когда волнуется желтеющая нива». Справа, внизу листа.

ЛБ.

Воспроизведено: Лит. Нас., 43-44, 803.

54. НЕЗАКОНЧЕННЫЕ НАБРОСКИ МУЖСКИХ ПРОФИЛЕЙ.
Б., кар. и перо. [1839]
Тетрадь Арнольди (Чертковское собрание), л. 58. «Беглец».
ИМ.

В верхней части на полях:

1) часть мужского профиля: нос, лоб и усы; перо, 2×0,9.

В нижней части слева:

2) часть мужского профиля: нос, лоб и усы; кар., 3,6×3.

55. НАБРОСОК МУЖСКОГО ЛИЦА И ПОРТРЕТ МУЖЧИНЫ С ДЛИННЫМИ ВОЛОСАМИ (А. А. СТОЛЫПИНА-МОНГО?).
Б., кар. и перо. [1839]
Тетрадь Арнольди (Чертковское собрание), л. 59 об. (Набросок: «Александр. У него любовница...»).
ИМ.
Воспроизведено: Лит. Нас., 45-46, 43.

На листе два рисунка:

1) набросок мужского лица, без прически; перо, 3/4 влево. Слева на полях, против слов: «Граф за ней волочится и хочет жениться...»;

2) портрет молодого мужчины в штатском с усами и длинными волосами; кар. Погрудный, 3/4 влево, 4,5×4,2. Слева, на полях, против слов: «Посредством денег Александр пробирается в комнату Софьи...».

Последний рисунок имеет портретное сходство с Алексеем Аркадьевичем Столыпиным-Монго.

Рисунок датируется временем написания отрывка—очевидно, 1839 г.

56. НАБРОСКИ МУЖЧИНЫ, КАСКИ И МУЖСКОЙ ГОЛОВЫ.
Б., кар. и перо. [1839]
Тетрадь Арнольди (Чертковское собрание), л. 60. (Наброски различных записей и окончание стихотворения «Опять народные витии».)
ИМ.
Воспроизведено: Лит. Нас., 45-46, 51.

1) Портрет молодого мужчины с длинными волосами и усами, опущенными вниз; кар. Погрудный, 9,5×7,2. Справа против слов: «Покорно вас благодарю» по «Туз—дама»;

2) изображение каски; перо, 3,1×3;

3) набросок мужской головы; кар., перо, 3/4 влево, 3,5×3,7. (Нижняя часть лица обведена чернилами.)

Датируется временем написания автографа, очевидно, 1839 г.

57. ДВА НАБРОСКА МУЖСКИХ ГОЛОВ.
Б., кар. [1839]
Тетрадь 14-я, «Сказка для детей», л. 5.
ИЛ.

1) Набросок мужской головы с длинными волосами и длинными кончиками усов; кар., 3/4 влево, 7×6,8;

2) часть профиля того же человека, что изображен на первом рисунке, но в карикатурном виде; кар., 7×5.

Датируется временем написания поэмы.

58. МУЖСКОЙ ПРОФИЛЬ.
Б., перо, 1/2 влево, 1,5×1,8. [1839]
Лекции из Географии, л. 60. («Сашка», строфы XXV—XXVII.)
ПБ.
Воспроизведено: Academia, III, 368—369.

Рисунок находится вверху, справа, на полях, и изображает голову молодого мужчины с большим носом. Кого изображает набросок, установить не удалось, возможно, что это портрет героя поэмы—Саши.

ПОРТРЕТ ВОЕННОГО С ЭСПАНЬОЛКОЙ
Рисунок пером Лермонтова, 1839 г., в тетради 13-й, л. 14 об.

Институт литературы, Ленинград



Хотя отрывки поэмы и находятся в юнкерской тетради, но, как это установлено в комментариях к Сочинениям Лермонтова (изд. «Academia», III), создание этой поэмы относится к 1839 г.

Этим же годом, естественно, датируется рисунок.

59. НАБРОСКИ МУЖСКИХ ПРОФИЛЕЙ, ВОЕННОГО, КРЕСТЬЯНИНА и др.
Б., перо. [1839]
Лекции из Географии, л. 60 об. («Сашка», строфы XXVIII и XXIX).
ПБ.
Воспроизведено: Акад., II, 464—465 (рис. 2—4).—Лит. Нас., 43-44, 89 (полностью).

На рукописи, обведенной по карандашу чернилами не лермонтовской рукою, сделаны восемь набросков на полях:

1) Начатый профиль молодого мужчины с усами, $^1/_2$ влево. Вверху справа, против слов: «Там видел он высокий эшафот».

2) Поясное изображение военного в сюртуке с эполетами, $^3/_4$ влево. Чернила размазаны, и рисунок плохо виден. Слева на полях, в середине, над словами: «И кровь с тех пор рекою потекла».

3) Лицо мужчины без волос, без усов, $^3/_4$ влево. Слева на полях, над словами: «И кровь с тех пор рекою потекла».

4) Портрет мужчины с острыми чертами лица. Погрудный, $^1/_2$ влево. Справа, на полях, против слов: «И кровь с тех пор рекою потекла».

5) Мужское лицо с усами, без волос, $^1/_2$ влево. Слева, на полях, против слов: «Напрасно по вселенной разнесла».

6) Набросок мужского профиля с усами, без волос, $^1/_2$ влево, часть щеки заштрихована. Внизу, на полях.

7) Зачеркнутый незаконченный профиль мужчины, $^1/_2$ влево. Внизу, на полях.

8) Поясное изображение молодого крестьянского кудрявого парня в рубашке и накинутом на правое плечо армяке, $^3/_4$ влево.

Затруднительно сказать, являются ли эти наброски хотя в какой-то мере связанными с текстом поэмы. Некоторые сближения, хотя и гипотетические, однако, возможны. Так, набросок молодого военного (рис. 2) может изображать молодого корнета, упомянутого в стихе 187-м (Acade-

mia, III, 370). Набросок чернявого мужчины (рис. 4), быть может, изображает буфетчика—отца Мавруши (стих 259-й, Academia, III, 394). Поясное изображение молодого крестьянского парня может быть отождествлено с Ванькой, который донес отцу Саши о посещениях Мавруши (стихи 1154—1156, Academia, III, 400).

Датируется, как и рисунок 58.

60. НАБРОСОК МУЖСКОГО ПРОФИЛЯ С УСАМИ.
Б., кар., 1/2 влево, 1,5×1,5. [1839]
Лекции из Географии, л. 61. («Сашка», строфа XXX.)
ПБ.

Датируется, как и рисунок 58.

61. НАБРОСОК МОЛОДОГО МУЖЧИНЫ В ШТАТСКОМ.
Б., кар. Погрудный. 3/4 влево, 2,7×2,4. [1839]
Лекции из Географии, л. 63 («Сашка», строфы XXXVI—XXXIX.) Вверху у слов: «Горящими подобно двум звездам».
ПБ.

Датируется, как и рисунок 58.

62. НАБРОСКИ МУЖСКИХ ГОЛОВ И ФИГУР.
Б., перо. [1839]
Лекции из Географии, л. 64 об. («Сашка», строфы XCIII—XCV.)
ПБ.
Воспроизведено: Лит. Нас., 43-44, 89.

1) Голова человека XVIII в. в парике с косичкой, 1/2 влево, 3×3. Сверху над текстом.

2) Голова мужчины с черными волосами и черной бородой, с усами, 1/2 влево 2,5×2. Слева на полях, перед словами: «Увы! Покоясь на траве густой».

3) Голова молодого мужчины с высокой прической. Справа, на полях, у тех же слов.

4) Погрудный портрет пожилого мужчины с длинными волосами, в штатском сюртуке, 3/4 влево, 3,4×1,8. Слева, на полях, у слов: «И не жалел ни ручки миловидной».

5) Поколенный портрет немолодого худощавого мужчины с длинными волосами, в сюртуке.

Так же как на листе 60 об., некоторые рисунки можно рассматривать как зарисовки отдельных персонажей поэмы.

Верхний рисунок № 1, быть может, изображает маркиза, отца француза-гувернера Саши; рисунок № 4—Ивана Ильича, отца Саши; наконец, рисунок № 5 ближе всего напоминает маркиза de Tess—француза-гувернера.

Датируется, как и рисунок 58.

63. ПОРТРЕТ МОЛОДОГО ВОЕННОГО С КУРЧАВЫМИ ВОЛОСАМИ, В МУНДИРЕ И ЭПОЛЕТАХ.
Б., перо. Поясной. 1/2 влево, 7×3,2. [1839]
Лекции из Географии, на внутренней стороне задней крышки переплета.
ПБ.

Датируется, как и рисунок 58.

64. ГОЛОВА МУЖЧИНЫ (А. А. СТОЛЫПИН-МОНГО?).
Б., кар., 1/2 влево, 5,3×3,7. [1839—1840] Внизу неизвестной рукою помета карандашом: «Лермонтов».

Тетрадь 15-я. Разные стихотворения, л. 7 (пустой) между л. 6, на котором стихотворение «Два великана», и л. 8—пустым.

ИЛ.

Воспроизведено: Лит. Нас., 45-46, 195.

Изображение имеет несомненное портретное сходство с Алексеем Аркадьевичем Столыпиным.

Датируется на основании возраста изображенного, хотя рисунок в тетради и находится перед стихотворением «Умирающий гладиатор», написанным в 1836 г. Однако это несоответствие объясняется, по нашему мнению, тем, что оставшиеся пустыми листы Лермонтов мог заполнить значительно позднее, как это мы видим с рукописью «Сашки», находящейся в юнкерской тетради Публичной библиотеки СССР.



НАБРОСКИ МУЖСКИХ ГОЛОВ И РЫЦАРЯ
Рисунки пером Лермонтова в тетради Арнольди, 1837 г.
Исторический музей, Москва

65. ПОРТРЕТ ВОЕННОГО С ЭСПАНЬОЛКОЙ.

Б., перо. Погрудный. $^1/_2$ влево, 12,1×11. [1839]

Тетрадь 13-я, л. 14 об. («Мцыри».) Без текста, на нижней половине листа. Вверху запись кн. В. Ф. Одоевского: «Ты узнаешь, кто привез тебе эти две вещи—одно прекрасное и редкое издание мое любимое—читай Его. О другом напиши, что почувствуешь прочитавши. Может быть сегодня еще раз заеду. Одоевский. Жена была со мною и кланяется тебе, жалела, что не застали».

ИЛ. Поступила от А. А. Краевского.

Воспроизведено: Лит. Нас., 45-46, 199.

Рисунок изображает молодого военного, курчавого, с эспаньолкой, в форме драгунского полка.

Датируется на основании числа, проставленного на рукописи.

66. НАБРОСОК ПОЛЯ С КУРГАНОМ.

Б., кар., 5,4×7,4. [1840]

Тетрадь 15-я, л. 19. Разные стихотворения. Внизу справа, после стихотворения «Соседка».

ИЛ.

Датируется временем пребывания Лермонтова под арестом за дуэль с Барантом.

67. ПОРТРЕТ МУЖЧИНЫ В СЮРТУКЕ С ДЛИННЫМИ ВОЛОСАМИ И ДВА НЕЗАКОНЧЕННЫХ НАБРОСКА ПРОФИЛЕЙ.

Б., перо. Погрудный. $^3/_4$ влево, 4×3,3. [1840]

Черновой автограф стихотворения «К портрету» («Как мальчик кудрявый резва»). Внизу слева на полях.

Центральный литературный архив, Москва.

Воспроизведено: Academia, II, 220—221.

68. ПОРТРЕТ МОЛОДОЙ ЖЕНЩИНЫ (А. А. УГЛИЦКОЙ?).

Б., кар. Ниже пояса. $^3/_4$ влево, 7,8×4,5. [1841]

Запись в альбом А. А. Углицкой «Ma chère Alexandrine». Справа, внизу листа. ИЛ.

Воспроизведено: Лит. Нас., 43-44, 395.

Рисунок изображает молодую женщину в декольтированном платье, с темными волосами, собранными сзади в узел.

Экспромт этот, начинающийся стихами: «Ma chère Alexandrine», обращен, как установил Б. Л. Модзалевский, к кузине Лермонтова—Александре Александровне Углицкой (дочери двоюродной сестры матери Лермонтова, урожденной Арсеньевой).

Основанием для датировки этого стихотворения служат следующие соображения. Сопоставляя слова Лермонтова в его письме к Е. А. Арсеньевой в апреле 1841 г.: «Вероятно, Сашенькина свадьба уже была, и потому прошу вас ее поздравить от меня», со строкой его стихотворения: «Quand vous serez Madame» (когда вы будете замужем), мы можем установить, что стихотворение написано до свадьбы Углицкой, вышедшей в апреле 1841 г. замуж за К. И. Альбрехта.

С другой стороны, строка «Простите же ву при—за мой армейский чин» свидетельствует, что стихи эти не могли быть написаны раньше 1840 г., т. е. времени перевода Лермонтова за дуэль с Барантом из л.-гв. гусарского в пехотный Тенгинский полк. Однако весь 1840 г. Лермонтов пробыл на Кавказе, попав в Петербург в отпуск лишь в феврале 1841 г.[105].

Таким образом, стихотворение и рисунок можно довольно точно датировать отрезком времени между февралем и апрелем 1841 г.

69. НАБРОСОК СОСНЫ И ПАЛЬМЫ СРЕДИ ПЕЙЗАЖА И ДВУХ МУЖСКИХ ГОЛОВ.

Б., кар. [1841]

Альбом Лермонтова, л. 3. Черновой карандашный автограф стихотворения «Сосна» («На севере дальнем»), местами обведенный неизвестной рукой чернилами. Внизу листа.

ПБ. Поступил от В. Х. Хохрякова в 1870 г.

Воспроизведено: Висковатов, III, после стр. 202.—Academia, II, 120—121.—Лит. Нас., 43-44, 151.

В левой стороне нижней части листа изображена на голом утесе сосна; на втором плане, на обрыве, видна наклоненная пальма. Справа на листе два мужских профиля: человека с курносым носом и длинными украинскими усами и молодого человека, похожего на А. А. Столыпина-Монго, с усами и прической на пробор, с длинным носом.

70. ГОЛОВА КУРНОСОГО МОЛОДОГО ЧЕЛОВЕКА, В ГАЛСТУКЕ, ЗАВЯЗАННОМ БАНТОМ.

Б., кар., $^1/_2$ влево, 3,5×2. [1841]

Альбом Лермонтова, л. 4. (Предисловие к «Герою нашего времени».) Вверху страницы. ПБ.

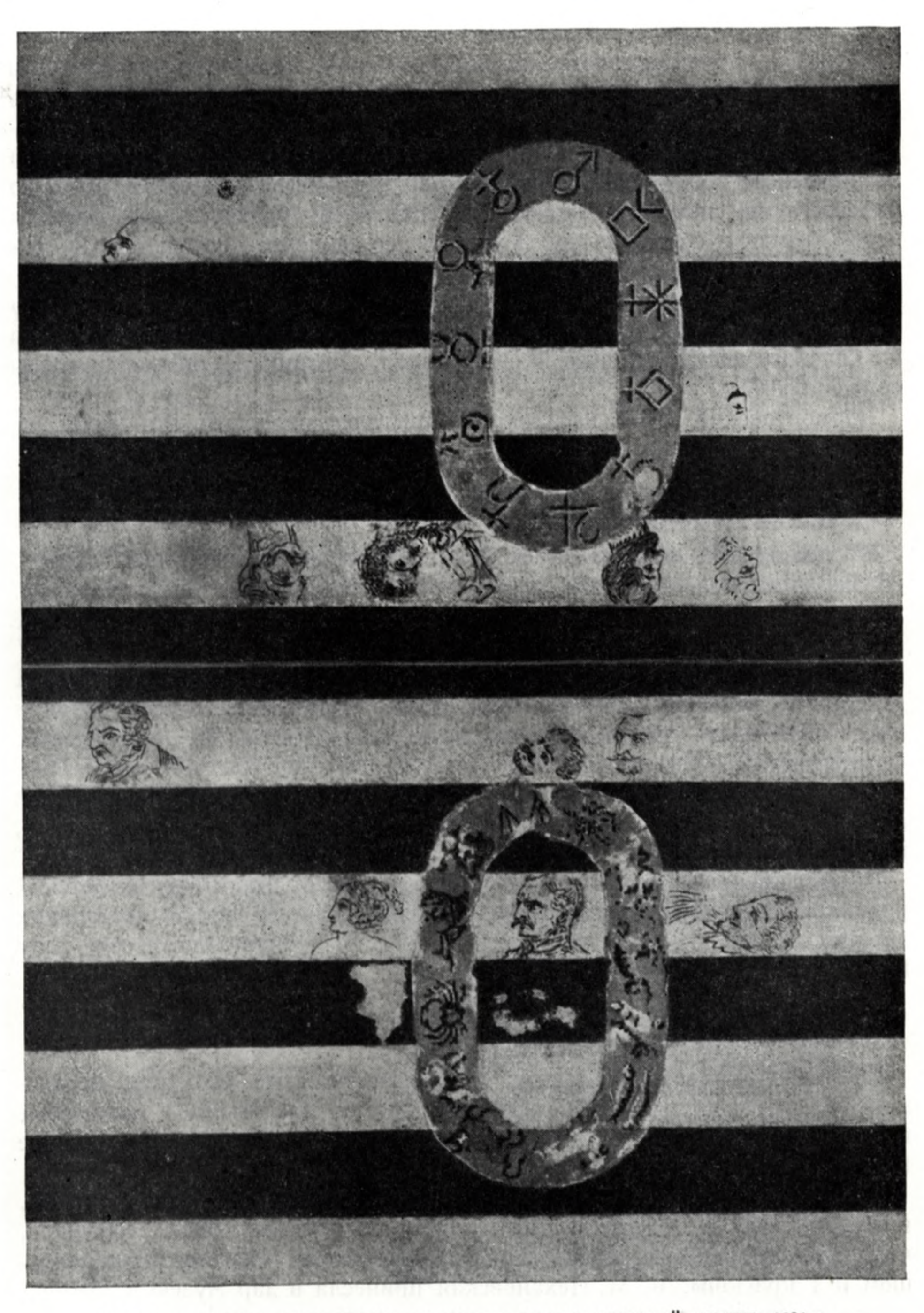
71. ПОРТРЕТ МУЖЧИНЫ В КУРТКЕ, В ПРИЧЕСКЕ, С УСАМИ.

Б., перо. Погрудный. $^3/_4$ влево, 5,1×5. [1841]

Альбом Лермонтова, л. 10. (Стихотворение «Последнее новоселье».) Внизу у стихов:

В степях Египетских, у стен покорной Вены,—
В снегах пылающей Москвы!

ПБ.



РИСУНКИ ПЕРОМ ЛЕРМОНТОВА НА ОБЛОЖКЕ МАСКАРАДНОЙ КНИГИ, 1831 г.

Институт литературы, Ленинград

V. УТРАЧЕННЫЕ РАБОТЫ

1. ФИГУРЫ ИЗ ВОСКА. [1825—1827]

В 1827 г., в письме к тетке М. А. Шан-Гирей, Лермонтов пишет: «...мы сами делаем театр, который довольно хорошо выходит и будут восковые фигуры играть (сделайте милость, пришлите мои воски)»

В воспоминаниях А. П. Шан-Гирея говорится, что Лермонтов «лепил из крашеного воску целые картины; охоту за зайцем с борзыми, которую раз всего нам пришлось видеть, вылепил очень удачно, также переход через Граник и сражение при Арбеллах, со слонами, колесницами, украшенными стеклярусом и косами из фольги»[106].

Об этом же свидетельствует и художник М. Е. Меликов: «Помню, что когда впервые встретился я с Мишей Лермонтовым, его занимала лепка из красного воска: он вылепил, например, охотника с собакой и сцены сражений»[107].

Лермонтовский музей неоднократно пытался разыскать эти воски, но попытки эти успехом не увенчались.

2. ДЕТСКИЕ РИСУНКИ. [1824—1830]

Находились у П. П. Шан-Гирея.

В рукописных материалах В. Хохрякова имеется следующая запись, «В Тарханах пол в комнате маленького Лермонтова был покрыт сукном: Лермонтов, ползая по нем с мелом в руках, любил чертить. Детские рисунки его сохранились у Ш⟨ан⟩-Г⟨ирея⟩»[108].

Ни о количестве, ни о содержании этих рисунков Хохряков никаких данных не сообщает, поэтому нам трудно установить, какие рисунки имеет он в виду — те ли, что находятся в альбоме М. М. Лермонтовой, переданном Шан-Гиреем Рыбкину, а от его потомков поступившем в Публичную библиотеку в Ленинграде (собственно, детским рисунком в этом альбоме может быть признана только одна акварель—«Горячеводск»), или какие-то другие.

Кроме акварели в альбоме М. М. Лермонтовой от Шан-Гирея из детских рисунков Лермонтова до нас ничего не дошло, если не считать нескольких детских его набросков на книге «Псалтирь», подаренной Арсеньевой сыну Павла Петровича, Акиму Павловичу.

3. ЮНОШЕСКИЕ РИСУНКИ. [1828—1831]

Находились у К. М. Цехановской.

Из писем самого Лермонтова нам известно, что его отец неоднократно производил «набеги» на его папки с рисунками и некоторые из этих рисунков Юрий Петрович увозил с собою в свое имение Кропотово.

Клеопатра Матвеевна Цехановская, двоюродная племянница поэта, в письме своем в Лермонтовский музей от 25 февраля 1882 г. сообщала, что у нее остались три картины, рисованные поэтом в детстве: «2 карандашом и 1 краской». К. М. Цехановская принесла в дар музею в 1883 г., кроме портретов прадеда, деда, отца и матери поэта, находившихся в Кропотове, и два рисунка: «Ребенок, тянущийся к матери», датированный 1829 г., и «Мадонну», датированную 1831 г.[109].

Таким образом, исходя из текста письма Цехановской, можно предполагать, что у нее оставалась еще какая-то картина Лермонтова, исполненная, по ее словам, «краской». В письме Лермонтова к тетке М. А. Шан-

Гирей (декабрь 1828 г.) мы читаем: «Папинька сюда приехал, и вот уже 2 картины извлечены из моего portefeuille... слава богу! Что такими любезными мне руками!». Из этого следует, что в Кропотове должны были находиться еще две картины помимо пожертвованных в Лермонтовский музей Цехановскою, так как последние имеют более поздние даты: 1829 и 1831 гг.

4. АКВАРЕЛИ, НАБРОСКИ и КАРИКАТУРЫ. [1830—1832]

Находились в альбоме А. М. Верещагиной.

В 1882 г. Висковатов получил из Штутгарта два альбома баронессы Александры Михайловны Гюгель, урожденной Верещагиной, с которой Лермонтов находился в оживленной переписке. «... Альбомы эти хранят рисунки и стихотворения поэта в периоде времени от 1830 до 1832 года,— указывает он.—Частью это отлично выполненные головки, то акварели, то тушь, частью пером или карандашом. Это портреты, эскизы, карикатуры»[110].

Один из этих альбомов имеет на обороте первого листа следующую надпись: «Livre de Poésies, appartenant à Alexandrine de Wereschagine. Moscou 1833. Les dessins par Michel Lermentoff», второй—надпись «Souvenirs».

По поводу даты этих альбомов Висковатов считает 1833 г., проставленный на первом из них, неверным, так как все восемь стихотворений, вписанных в него («Вверху одна горит звезда», «Ангел», «Когда к тебе молвы рассказ», «У ног других не забывал», «Зови надежду сновиденьем», «Я не люблю тебя», «Отворите мне темницу», «По произволу дивной власти»), писаны до 1832 г. Кроме того, на стр. 122 находится стихотворение какого-то А. Бистрома, датированное 18 октября 1830 г.; имеется ряд других указаний на то, что альбомы эти находились в руках Верещагиной уже в 1830 г.



ДВОЕ ШТАТСКИХ И ВОЕННЫЙ

Рисунок карандашом Лермонтова, 1830—1832 гг. Калька П. Висковатова из утраченного альбома А. М. Верещагиной

Институт литературы, Ленинград

«Кем писано, что он от 33 года,—заявляет Висковатов,—не знаю, но кажется человеком не знающим, п‹отому› ч‹то› фам‹илия› Лермонтова написана неверно: „Lermentoff"».

Висковатов датирует альбомы 1830—1832 гг. Получив эти альбомы от гр. Берольдинген, Висковатов, считая, что они отданы в его распоряжение, передал их в Лермонтовский музей, но через два года он получил от гр. Берольдинген письмо, помеченное «Вех, 3 июня 1884 г.», с просьбой вернуть ей эти альбомы, так как «ces quelques objets qui du reste ont plus du valeur d'intimité, que pour un musée»*.

Сообщая музею, что он собирается в скором времени за границу, Висковатов пишет, что принужден будет взять с собой и альбомы Верещагиной, которые гр. Берольдинген требует обратно, и спрашивает: «не снять ли фотографии с некоторых рисунков».

Однако, повидимому, фотографии сняты не были, но, кроме общего описания этих альбомов (см. «Русская Старина» 1882, VIII, 387), Висковатовым были сняты кальки с карикатур из этих альбомов и подарены Лермонтовскому музею. На обложке этих кàлек значится: «Копии всех рисунков М. Ю. Лермонтова из альбома: „Livre de Poésies, appartenant à Alexandrine de Wereschagine. Moscou 1833. Les dessins par Lermentoff" и одного рисунка (стр. 12) альбома „Souvenirs" из семнадцати рисованных Лермонтовым и принадлежавшего той же Верещагиной».

Таким образом, общее число всех рисунков Лермонтова в этих альбомах, если верна запись Висковатова, было 26, так как им было снято 9 кàлек со всех рисунков первого альбома, находившихся на страницах 53, 101, 102, 141, 152, 155, 165, 166, 174, да 17 рисунков находилось в альбоме «Souvenirs».

Остается пожалеть, что фотографий с головок, портретов, эскизов, исполненных Лермонтовым, по словам Висковатова, акварелью, тушью, карандашом и пером, сделано не было.

Две кальки из девяти, снятых Висковатовым, мы здесь описываем.

а) ДВОЕ ШТАТСКИХ и ВОЕННЫЙ.
Б., кар. [1830—1832]
ИЛ.
Воспроизведено: Вестник Литературы 1914, № 10.—Лит. Нас., 45-46, 205.

Рисунок изображает трех мужчин: слева уменьшенную фигурку человека в штатском, изо рта которого вылетают слова: «Zu! zu! zu!», обозначающие просьбу молчать, в ответ на обращенные к нему слова высокого мужчины в штатском сюртуке: «vous rrradotez!». Справа фигура военного, стоящего у стола, в густых эполетах, с орденами на груди, говорящего: «давай кутить, а потом в школу».

Карикатура, несомненно, портретна, но кого она изображает, определить затруднительно[111].

б) СВАДЬБА.
Б., кар. [1830—1832]
ИЛ.

Рисунок изображает молодую женщину и мужчину, преклонивших колена перед священником, читающим из Евангелия; слева, за молодыми

---

* В конце концов эти предметы имеют по своей интимности бóльшую ценность для семьи, чем для музея.

людьми, стоящие фигуры пожилой женщины и мужчины, повидимому, отца и матери; справа сзади фигуры двух дьячков.

5. АКВАРЕЛЬНЫЙ ПОРТРЕТ СЛУГИ ЛОПУХИНЫХ «АХИЛЛА». [1830—1832]

Письмо Лермонтова к С. А. Бахметевой из Петербурга от августа 1832 г. содержит такой post-scriptum: «У тетушек моих цалую ручки, и прошу вас от меня отнести поклон всем моим друзьям... во втором разряде коих Achille, арап; а если вы не в Москве, то мысленно. Прощайте».

Висковатов делает следующее пояснение к слову «Ахилл»: «Слуга в доме Лопухиных. Он был очень предан Лермонтову и любим им; поэт в альбоме С⟨ашеньки⟩ Верещагиной написал его акварельный портрет»[112].

Очевидно, именно его вспоминал позднее Лермонтов в своей поэме «Сашка»:

CXXX

Когда же он пришел в свой кабинет,
То у дверей с недвижностью примерной,
В чалме пунцовой, щегольски одет,
Стоял арап, его служитель верный.
Покрыт как лаком был чугунный цвет
Его лица, и ряд зубов перловых,
И блеск очей открытых, но суровых,
Когда смеялся он иль говорил,
Невольный страх на душу наводил;
И в голосе его, иным казалось,
Надменностью безумной отзывалось.

CXXXI

Союз довольно странный заключен
Меж им и Сашей был давно. Их разговоры
Казалися таинственны как сон;
Вдвоем, бывало, ночью, точно воры,
Уйдут и пропадают. Одарен
Соображеньем бойким, наш приятель
Восточных слов был страшный обожатель,
И потому «Зафиром» наречен
Его арап. За ним повсюду он,
Как мрачный призрак, следовал, и что же?—
Все восхищались этой скверной рожей!

6. НЕИЗВЕСТНЫЙ РИСУНОК. [1832]
Находился у М. А. Лопухиной.

В письме к М. А. Лопухиной от 2 сентября 1832 г. Лермонтов писал: «Сейчас я начал кое-что рисовать для вас и, может быть, пошлю с этим же письмом». Рисунок или акварель эта до нас не дошла.

7. АЛЬБОМ С РИСУНКАМИ ЛЕРМОНТОВА В НИЖЕГОРОДСКОЙ ГУБЕРНИИ. [1832—1834]

В тех же материалах Хохрякова находится следующая помета: «К тому же времени ⟨пребывания в юнкерской школе⟩ относится по всей вероятности сохранившийся альбом с рисунками и стихами. Этот альбом видел однажды; не он ли у родственника в Нижегородской губернии? Формат его в 16 долю листа (приблизительно)»[113].

8. РАЗНЫЕ РИСУНКИ. [1823—1835]
Находились у П. С. Озерецкого.

П. С. Озерецкий в своем письме в Лермонтовский музей от 26 мая 1885 г. сообщает следующее: «Почти все, что только из его ‹Лермонтова› собственных рукописей и рисунков могло бы теперь быть в моем безусловном распоряжении, было затеряно во время моего малолетства, а то немногое, что сохранилось было до того возраста, когда я уже стал в состоянии ценить все, выходившее из-под пера или кисти Михайла Юрьевича, ускользнуло из моих рук по неопытности и крайней доверчивости моей.

Сохранившиеся и потом ускользнувшие от меня предметы состояли в следующем:

1. Св. Елизавета—большая картина, писанная карандашом.

2. Усекновение главы Иоанна Крестителя—небольшая картина, писанная тушью (обе картины имели фамильное значение).

3. Три рисунка карандашом, изображавшие кулачные бои в деревне и хватанье разбрасываемых крестьянам подарков.

4. Юмористические домашние сцены, происходившие в селе Тарханах и набросанные карандашом в легких эскизах (на маленьких лоскутках бумаги, испещренных соответствующим текстом)...

Все означенные предметы, а также рисунки часовни, решетки, с кратким описанием встречи, какая была устроена в селе Тарханах в 1862-м году в бытность мою в Петербурге, были мною переданы для напечатания в редакцию „Всемирной иллюстрации". По своей неопытности (я тогда только год пробыл студентом Казанской духовной академии)—не взял квитанции и вещи пропали»[114].

Автор этого письма, Петр Степанович Озерецкий, профессор Пензенской духовной семинарии, получил эти рисунки от своих родителей, которые, по его словам, жили в Тарханах и были лично знакомы с Лермонтовым.

9. НЕИЗВЕСТНАЯ КАРТИНА. [1835]
Находилась у А. А. Лопухина.

В письме А. М. Верещагиной к Лермонтову от 18 августа 1835 г. читаем: «Что касается вашего рисования, говорят, что вы делаете поразительные успехи, и я этому верю. Пожалуйста, Мишель, не забрасывайте этого таланта. Картина, которую вы прислали Алексису, очаровательна».

Нам известен факт присылки Лермонтовым А. А. Лопухину в 1833 г. картины, исполненной маслом, под названием «Предок Лерма».

Настоящее письмо позволяет предположить, что Лермонтов послал Лопухину в подарок еще какую-то другую картину. Трудно предположить, что восхищенный отзыв А. Верещагиной относится к «Предку Лерма», полученному два с половиной года тому назад.

10. ПОРТРЕТ В. А. ЛОПУХИНОЙ В ВИДЕ ИСПАНСКОЙ МОНАХИНИ. [1835]
Находился у В. А. Лопухиной, затем у А. М. Верещагиной-Гюгель и, наконец, у гр. Берольдинген.

Висковатов, со слов Шан-Гирея, рассказывает, что «удаляясь воображением в страну предков своих—в Испанию, Михаил Юрьевич и место действия „Демона" переносит туда же; женщина же, которую любил демон, является в образе испанской монахини. При этом поэт тушью нарисовал эту испанку-монахиню, придавая ей черты Вареньки»[115]. Ниже, в сноске к этим словам, Висковатов сообщает: «Графиня Берольдинген (дочь Саши



ВИД БЕШТАУ ОКОЛО ЖЕЛЕЗНОВОДСКА
Рисунок Лермонтова, 1837 г.
Литературный музей, Москва

Верещагиной) сообщает нам, что мать ее ей говорила, что рисунок испанская монахиня, рисованный Лермонтовым, есть портрет той девушки, которую поэт любил потом всю жизнь».

11. ЭПИЗОД ИЗ ЖИЗНИ А. С. ПУШКИНА. [1835]
ИЛЛЮСТРАЦИИ К «МАСКАРАДУ». [1835]
Акварели.

В 1891 г. в печати появилось сообщение, что «один из очевидцев, ездивших в Тарханы поклониться праху поэта, передавал нам, что самый дом не представляет ничего особенного. В одной из комнат на стене висят две акварели работы Лермонтова, из коих одна напоминает эпизод из жизни Пушкина... приведший гениального писателя к роковой развязке, а другая изображает сцену из Маскарада»[116].

Позднее, в 1898 г., Шугаев сообщал, что года с два тому назад в губернском статистическом комитете «видел прекрасный рисунок акварелью М. Ю. ‹Лермонтова› „Маскарад“, вышиною около 6—7 вершков и шириною около 5...»[117].

Дальнейшая судьба этих акварелей нам неизвестна.

12. КАРИКАТУРЫ НА ТИРАНА. [1835—1837]

В архиве Института литературы хранится запись Д. В. Стасова об отношениях Лермонтова с однополчанином А. Ф. Тираном. В этой записи сообщается, что Лермонтов «сочинял, разыгрывал, рисовал карикатуры, и раз даже написал целую поэму, в которой сначала описывал его рождение, жизнь, похождения и, наконец, смерть. В конце нарисовал надгробный памятник и к нему эпитафию:

Родился шут
. . . . . Тиран
А умер пьян—

не помню средних слов»[118].

Карикатуры эти до нас не дошли.

13. КАРТИНЫ МАСЛЯНЫМИ КРАСКАМИ. [1835—1837]
Находились в казармах лейб-гвардии гусарского полка в Царском Селе.

В «Записках неизвестного гусара ‹А. Ф. Тирана› о Лермонтове› есть следующая фраза: «Лермонтов был чрезвычайно талантлив, прекрасно рисовал (его картины масляными красками до сих пор в дежурной гусарской комнате, в казармах в Царском Селе) и очень хорошо пел романсы, т. е. не пел, а говорил их почти речитативом»[119].

Мы не в состоянии сейчас проследить, откуда попала в Артиллерийский исторический музей в Ленинграде картина Лермонтова «Атака л.-гв. гусар под Варшавой», исполненная маслом, но если и предположить, что она поступила из бывших казарм л.-гв. гусарского полка, то слова Тирана «его картины» заставляют нас предположить, что картин, висевших в казармах, было несколько, какая-то часть которых до нас не дошла.

14. ВИД КРЕСТОВОЙ ГОРЫ. [1837]
Масло. Находился у П. А. Висковатова.

Висковатов в своей биографии Лермонтова пишет: «Снимок Крестовой горы масляными красками, подаренный поэтом князю В. Одоевскому, с пометкою князя подарен был В. Ст. Перфильевой и ею уступлен мне и находится теперь в моей библиотеке»[120].

О местонахождении картины в настоящее время ничего неизвестно.

15. ВИДЫ КАВКАЗА. [1837]
Находились у П. П. Заболотского.

Известно, что Лермонтов, вернувшись в 1838 г. с Кавказа, подарил художнику П. Е. Заболотскому, своему учителю рисования, целую серию рисунков, изображающих различные виды кавказских местностей. Сын художника П. П. Заболотский сообщил, что у него ранее хранилось до 20 рисунков Лермонтова. В результате небрежного хранения к 1882 г. их осталось всего четыре[121]. В настоящее время мы обладаем тремя из них.

16. ВИД ТИФЛИСА. [1837]
Находился у няни Лермонтова.

В материалах В. Х. Хохрякова есть запись: «В Тарханах у няни Лермонтова есть икона божьей матери, вид Тифлиса и портрет[122] Лермонтова (на лбу заметен русый клок волос)».

Отмечая картину «Вид Тифлиса», Хохряков, очевидно, имеет в виду картину, исполненную Лермонтовым, так как ни о каких других предметах обстановки он не упоминает.

17. ЗАМОК ТАМАРЫ. [1837]

В 1927 г. в газетной заметке промелькнуло сообщение, что в Киеве обнаружена картина кисти Лермонтова, изображающая «Замок Тамары». «Подлинность и принадлежность ее кисти нашего великого поэта,—говорилось в заметке,—не вызывает сомнений, не только благодаря имеющейся надписи, но и по сюжету и манере письма... Найденная в Киеве картина очень близко подходит к его же картине „Перестрелка в горах Кавказа". Те же горы на заднем плане, тот же характерный кавказский суровый пейзаж. Но в центре, на левом плане,—развалины „Замка Тамары", а в долине сквозь ущелье пробирается отряд всадников. Справа, точно ласточкины гнезда, лепятся к скалам убогие сакли, откуда выглядывают характерные лица горцев»[123].

Приобретенное в 1939 г. в Киеве Институтом литературы в Ленинграде полотно Лермонтова «Кавказский вид с верблюдами» не может быть отождествлено с вышеописанной картиной, так как на нем нет прилепленных к скалам саклей с выглядывающими горцами. Налицо лишь горы и пробирающийся отряд всадников, да и то представленный одним всадником и двумя верблюдами. Однако это отсутствие саклей и выглядывающих из них горцев и превращение верблюдов во всадников может быть объяснено неточностью автора заметки: общее описание картины довольно близко к «Кавказскому виду с верблюдами», описанному нами выше (см. раздел «Картины», № 7).

18. РИСУНОК С БЮСТА И КАВКАЗСКИЙ ВИД. [1832—1838]
Находился у А. И. Философова.

В письме к А. И. Философову от 29 октября 1838 г. бабушка Лермонтова, Е. А. Арсеньева, пишет, что посылает картинку, рисованную с бюста карандашом, и вид кавказских гор[124]. Картины до нас не дошли.

19. ДЕСЯТЬ КАРТИН МАСЛОМ. [1838]

В 1862 г. в «Русском Художественном Листке» была воспроизведена картина Лермонтова «Воспоминание о Кавказе» со следующей заметкой: «В бытность свою в Новгородской губернии в 1838—1839 гг. М. Ю. Лермонтов занимался, между прочим, и живописью и после него осталось

до 12 картин, писанных им масляными красками. Две из них: „Воспоминания о Кавказе“ и „Голова Черкеса“ составляют собственность бывшего сослуживца его А. И. Арнольди. Где находятся в настоящее время другие картины, писанные М. Ю. Лермонтовым,—неизвестно; но после его смерти они достались г. Шан-Гирею»[125]. Обе картины, находившиеся у Арнольди, поступили затем в Лермонтовский музей, а десять исчезли неизвестно куда.

20. ЛАГЕРЬ НА КАВКАЗЕ. [1838]
Акварель. Находилась у Н. С. Романовской.

В 1899 г. в газете «Одесский Листок» появилась заметка о найденном в Смоленске у дочери друга покойного поэта, Н. С. Романовской, урожденной Раевской, рисунке Лермонтова. «Рисунок изображает,—писала газета,—лагерь на Кавказе: палатки офицеров в голубых мундирах и т. д. и подписан „М. Лермонтов“»[126].

Судя по тому, что на недошедшей до нас картине Лермонтова изображены военные в голубых мундирах, мы можем предполагать, что это—гродненские гусары, которые носили голубые доломаны, расшитые серебром. В таком случае картину следует отнести к 1838 г.

21. КАРИКАТУРЫ. [1838—1839]
Находились в семье Столыпиных.

Н. А. Огарева-Тучкова в своих воспоминаниях пишет: «M-lle Michel ⟨гувернантка Огаревой⟩ любила рассказывать о том времени, когда жила у Столыпиных: каждую зиму они проводили в Петербурге, а лето в деревне Средниково, близ Москвы. Лермонтов, Михаил Юрьевич, был двоюродным или троюродным братом ее воспитанниц, и потому она часто видела его в доме Екатерины Аркадьевны. Она любила рассказывать о странностях пылкого и горячего характера Михаила Юрьевича, о том, как бабушка Лермонтова просила внука не писать более стихов, живя в постоянных опасениях за него. Внук обещал, чтобы успокоить горячо любимую бабушку, но стал рисовать карикатуры, которые были так похожи и удачны, что наделали много шума в высшем петербургском обществе. Тогда бабушка стала уговаривать его не заниматься более и карикатурами. „Что же мне делать с собой, когда я не могу так жить, как живут все светские люди? Бабушка просит меня не писать стихотворений и не брать в руки карандаша—не могу, не могу“—говорил он с пылающими глазами»[127]. Свидетельство это, весьма, впрочем, малоавторитетное, должно быть отнесено к 1838—1839 гг. по следующим соображениям.

Во-первых, указания, что бабушка просила Лермонтова не писать более стихов и что карикатуры Лермонтова «наделали много шума в высшем петербургском обществе», следует отнести ко времени не ранее возвращения Лермонтова с Кавказа после первой ссылки.

Во-вторых, Огарева-Тучкова родилась в 1829 г., и M-lle Michel могла быть приглашена к ней около 1838—1839 гг., когда Огарева была в возрасте 8—10 лет; в ее воспоминаниях говорится о том, что M-me Moreau, предшественница M-lle Michel, задавала ей извлечения из истории и мифологии. Такие задания могли быть предложены девочке не моложе 8—9 лет.

22. ВИД НАВОДНЕНИЯ В ПЕТЕРБУРГЕ. [1838—1840]

В воспоминаниях гр. В. А. Соллогуба имеется такое свидетельство: «Лермонтов, одаренный большими самородными способностями к живописи, как и к поэзии, любил чертить пером и даже кистью вид разъярен-

ного моря, из-за которого подымалась оконечность Александровской колонны с венчающим ее ангелом. В таком изображении отзывалась его безотрадная, жаждавшая горя фантазия»[128].

Ни одного рисунка Лермонтова, который подходил бы под данное описание, до нас не дошло; приписываемый ему небольшой рисунок из Калининского областного музея изображает волнующееся море, но без Александровской колонны.

23. АЛЬБОМ С КАРИКАТУРАМИ. [1841]
Находился у М. П. Глебова.

Висковатов в своей биографии Лермонтова пишет: «Так как Лермонтов с легкостью рисовал, то он часто и много делал вкладов в альбом, который составлялся молодежью. В него вписывали или рисовали разные события и случайности из жизни водяного общества, во время прогулок, пикников, танцев; хранился же он у Глебова. Альбом этот со многими листами стихотворений и писем Лермонтова, о коих говорит и Боденштедт, кажется, погиб вместе с вещами Глебова во время экспедиции. (Так по крайней мере думал А. П. Шан-Гирей). В лермонтовских карикатурных набросках Мартынов играл главную роль. Князь Васильчиков помнил, например, сцену, где Мартынов верхом въезжает в Пятигорск. Кругом восхищенные и пораженные его красотой дамы. И въезжающий герой и многие дамы были замечательно похожи. Под рисунком была подпись: „Monsieur le poiqnard faisant son entrée à Piatigorsk“*. В альбоме можно было видеть Мартынова, огромного роста, с громадным кинжалом от пояса до земли—объясняющегося с миниатюрной Надеждой Петровной Верзилиной, на поясе которой рисовался маленький кинжальчик. Комическую подпись князь Васильчиков не помнил. Изображался Мартынов часто на коне. Он ездил плохо, но с претензией, неестественно изгибаясь. Был рисунок, на котором Мартынов „в стычке с горцами, что то кричит, махая кинжалом, сидя в полуоборот на лошади, поворачивающей вспять“. Михаил Юрьевич говорил: „Мартынов положительно храбрец, но только плохой ездок, и лошадь его боится выстрелов.—Он в этом не виноват, что она их не выносит и скачет от них“. „Помню,—рассказывал Васильчиков,—и себя, изображенного Лермонтовым, длинным и худым посреди бравых кавказцев. Поэт изобразил тоже самого себя маленьким, сутуловатым, как кошка вцепившимся в огромного коня, длинноногого Монго Столыпина, серьезно сидевшего на лошади, а впереди всех красовавшегося Мартынова в черкеске, с длинным кинжалом. Все это гарцовало перед открытым окном, вероятно дома Верзилиных. В окне были видны три женские головки. Лермонтов, дававший всем местные прозвища, называл Мартынова „le sauvage au grand poignard“, „Montagnard au grand poignard“ или просто: „Monsieur le poignard“**. Он довел этот тип до такой простоты, что просто рисовал характерную кривую линию, да длинный кинжал, и каждый тотчас узнавал, кого он изображает»[129].

П. Мартьянов вносит следующую поправку в слова Висковатова: «Альбом, в котором рисовал Лермонтов в Пятигорске в 1841 году карикатуры на „водяное общество“, взят после смерти поэта не Глебовым, а Алексеем Аркадьевичем Столыпиным, который и привез его в Петербург, а из

* «Господин Кинжал, въезжающий в Пятигорск».
** «Дикарь с большим кинжалом», «горец (или «монтаньяр») с большим кинжалом» или «господин Кинжал».

Петербурга отослал в свое имение, село Пушкино, Инсарского уезда Пензенской губернии, где он вместе с другими его вещами был похищен обокравшими его дом ворами»[130].

Утрата этого альбома для нас особенно ощутительна, так как он познакомил бы нас с новой стороной творчества Лермонтова—рядом его карикатур, которые, судя по дошедшим до нас отдельным зарисовкам, вскрывают в Лермонтове незаурядный талант карикатуриста.

24. ТРИДЦАТЬ РАЗЛИЧНЫХ РИСУНКОВ И НАБРОСКОВ КАРАНДАШОМ, ТУШЬЮ И АКВАРЕЛЬЮ.

По сообщениям Шугаева, относящимся к 1898 г., он видел лет десять тому назад у человека, доводившегося крестником Лермонтову и его бабушке, «штук 30 разных рисунков, набросков карандашом, тушью и акварелью». Затем Шугаев узнал, что «владелец этих сокровищ 8 лет тому назад умер, а имущество перешло к экономке, бывшей у него много лет в услужении». После долгих усилий Шугаеву удалось найти ее, но к этому времени выяснилось, «что рисунки и этюды М. Ю. ‹Лермонтова› частью изорваны и уничтожены ее сыном, когда он был еще ребенком, частью разобраны знакомыми, имена которых она припомнить не могла»[131].

25. НЕСКОЛЬКО КАРТИН МАСЛОМ.
Находились у П. П. Шан-Гирея.

Ив. Захарьин (Якунин), посетивший полковника Павла Петровича Шан-Гирея в октябре 1859 г. в его имении возле Тархан, сообщает следующее: «Через несколько минут он ‹Шан-Гирей› вернулся и показал мне небольшую тетрадку очень толстой бумаги, где было написано все названное стихотворение ‹„Валерик“›, но с большими помарками, вставками и выносками. В то же время он сообщил мне, что у него имеются несколько картин, писанных масляными красками самим поэтом, и хранятся письма Лермонтова о Кавказе к нему же, Шан-Гирею, который, оказалось, был родственником поэта»[132].

26. КАРТИНА МАСЛЯНЫМИ КРАСКАМИ.
Находилась у Н. Р. Александренко.

Мосолов в своей статье «Обзор художественных работ Лермонтова» указывает, что у Н. Р. Александренко имеются две картины Лермонтова, исполненные маслом. Одна из них[133], «Перестрелка в горах Кавказа», была воспроизведена во II томе Академического издания сочинений Лермонтова и в настоящее время находится в Государственном литературном музее. Относительно второй, к сожалению, ничего неизвестно, не описан даже ее сюжет. В заметке «Лермонтов, как художник» В. Александренко[134] сообщает о том, как он приобрел «Перестрелку в горах Кавказа», но ни словом не упоминает о второй картине, поэтому сообщение Мосолова о нахождении у Александренко двух картин должно быть принято на-слово.

Остается невыясненным и разногласие в инициалах владельца: газетная заметка 1892 г. подписана «В. Александренко», а у Мосолова в 1910 г. владельцем указан «Н. Р. Александренко».

27. НЕИЗВЕСТНЫЕ РИСУНКИ.
Находились в семье Энгельгардт.

Поэт А. Берс сообщал Б. М. Зубакину, что еще в 1918 г. в Смоленске, в семье Энгельгардт, он видел рисунки Лермонтова, никому неизвестные[135]. Ни о количестве, ни о тематике этих рисунков Зубакин не сообщает ничего.

VI. МНИМЫЕ РИСУНКИ ЛЕРМОНТОВА

1. ГОЛОВА ВОИНА В ШЛЕМЕ.

Б., сангина, уголь. 1829. Внизу подпись неизвестной рукою: «М. Лермонтов 1829». По стершейся подписи углем чьей-то рукою графическим острым карандашом наведено: «1839».

Частное собрание, Москва.

Рисунок изображает голову воина в шлеме, с усами, баками и бородой, с полуоткрытым ртом, 1/2 вправо. Рисунок находился в альбоме В. Третьяковой, где была и акварель «Испанец с кинжалом» (см. выше, в разделе «Акварели»).

Очевидно, это ученическая перерисовка рисунка какого-либо старинного мастера. Манера исполнения здесь резко отличается от всех других, дошедших до нас графических работ поэта того времени. Техническая сторона рисунка говорит о наличии у автора профессиональных навыков, которых тогда не могло еще быть у Лермонтова.

2. СКАЧУЩИЙ ВСАДНИК В ВОСТОЧНОМ КОСТЮМЕ.

Б., кар., 9,8×11,3. [1828—1830] В правом нижнем углу подпись карандашом: «M. Lermantoff», покрытая фиксажем, ниже на паспарту карандашом: «Лермонтов».

Калининский областной музей, Калинин. Приобретен музеем в 1927 г. у потомков проф. М. Г. Павлова.

Рисунок изображает всадника в восточном костюме и головном уборе, скачущего влево; обернувшись вправо назад, всадник прикладывает ружье к правому плечу, собираясь выстрелить.

Михаил Григорьевич Павлов (1793—1840), у потомков которого был приобретен рисунок, состоял инспектором Московского благородного пансиона и профессором Московского университета в годы учения там Лермонтова. У него хранилось несколько рисунков поэта, относящихся к годам его пребывания в Университетском пансионе.

Вялость контуров, манера, в которой нарисованы ноги лошади, нетипичны для Лермонтова и заставляют усомниться в его авторстве.

3. БУРЯ НА МОРЕ.

Картон, итальянский кар., 8,2×11,3; изобр. 5×8,3. [1828—1830] Справа внизу на тисненой рамочке подпись: «M. Lermantoff».

Калининский областной музей, Калинин. Приобретен музеем в 1927 г. у потомков проф. М. Г. Павлова.

Рисунок изображает бушующее море. На первом плане на гребне волны лодка с двумя сидящими в ней фигурами. Справа, в глубине, черная скала с силуэтом замка или крепости. На переднем плане справа на берегу большой камень и куст.

Как и предыдущий, рисунок идет из собрания проф. М. Г. Павлова. Этот пустячок сделан на картонной карточке для меню, балов и т. п., с тисненым рисунком по краям, характерным для 70-х годов XIX в.

Неуверенный, вялый штрих, беспомощная композиция резко отличают этот рисунок от лермонтовских рисунков этой поры, авторство которых достоверно.

4. ПОРТРЕТ СТАРИКА.

Б., наклеенная на паспарту, итальянский кар., белила. Поясной. 3/4 влево. 19,4×15,3. Справа внизу на паспарту подпись: «М. Лермонтов».

Художественный музей, Куйбышев.

Рисунок по своей технике и манере заметно отличается от работ Лермонтова, поэтому авторство поэта является весьма сомнительным,

тем более, что и подпись на паспарту никак нельзя принять за авторскую.

5. ЭСКИЗ ДЕКОРАЦИИ.

Б., акв., частично покрытая лаком. 9,3×17,4. На обороте надпись чернилами: «fait par Lermantoff».

Литературный музей, Москва.

Акварель изображает на переднем плане арку с обелиском и каменную лестницу. На заднем плане храм с шестиколонным портиком.

Акварель эта не имеет ничего общего с известными нам акварельными работами Лермонтова.

6. КАРИКАТУРНАЯ СЦЕНА.

Б., кар., 24,4×16,3. 1832. Внизу справа карандашом подпись: «М. Лерма 1832».

Библиотека им. М. Ю. Лермонтова в Москве. Поступил в библиотеку почтовой посылкой из Батуми от И. П. Овсяного в 1929 г. Ранее находился в имении Поливановых «Акшаут», Симбирской губернии.

Воспроизведено: И. Андроников и В. Башмаков, Неизвестные рисунки Лермонтова.—Огонек 1939, № 25-26, 24.

Рисунок изображает группу из четырех фигур. Слева на первом плане пожилой седой мужчина с острым профилем, во фраке, упершись левой рукой в бок, выделывает па какого-то танца. Он держит за руку женщину в широком платье, лица которой не видно. За нею вторая женщина, повернутая лицом к зрителю, и рядом с ней худой мужчина с длинными волосами и огромным носом, в профиль. Сюртук последнего растушеван слегка синим цветным карандашом.

История этого рисунка, двух других и акварели, описываемых ниже, приведена при их публикации И. Андрониковым и В. Башмаковым.

«Все эти неизвестные до сих пор материалы прислал один служащий из Батуми, тов. И. П. Овсяный. На запрос библиотеки о том, как все эти материалы попали в его руки, Овсяный ответил письмом, в котором рассказал то, что знал о рисунках. Оказалось, что в 1925 г. И. П. Овсяный приобрел их в Ульяновске от коллекционера Н. П. Пылаева, а тот, в свою очередь, получил рисунки в 1920 г. в обмен на муку от бывших служащих при имении Поливановых „Акшаут“.

История рисунков, таким образом, совершенно ясна. От Лермонтова они перешли к Николаю Ивановичу Поливанову, близкому другу поэта по юнкерской школе. В своем родовом имении „Акшаут“ (Корсунского уезда, Симбирской губернии) Н. И. Поливанов и его наследники устроили музей, где собрали коллекции автографов, археологических редкостей и картин, среди которых были работы художников Якоби, Тропинина, Худякова, Левитана и др.

В специальном „Лермонтовском уголке“ музея Поливановы хранили автографы Лермонтова (письмо к Н. И. Поливанову, стихотворение „Послушай, вспомни обо мне“) и его рисунки. К этой коллекции принадлежали и те рисунки, которые поступили в Библиотеку имени Лермонтова. На некоторых из них сохранилась надпись: „С. Акшаут. Музей. Лерм. уголок...“»*[136].

Несмотря на все эти, казалось бы убедительные, данные, мы не можем безоговорочно признать автором этих рисунков Лермонтова.

* Означенного текста на рисунках нами не обнаружено.—*Н. П.*

Карикатурный набросок какой-то светской сцены исполнен крайне беспомощно и с точки зрения техники исполнения не идет ни в какое сравнение с подлинными рисунками поэта, находящимися в его юнкерской тетради и точно датированными 1832—1834 гг.

7. ПОРТРЕТ МУЖЧИНЫ С ДЛИННЫМИ ВОЛОСАМИ, В ЗАСТЕГНУТОМ СЮРТУКЕ И НАБРОСОК ПРОФИЛЯ.

Б., кар. [1832—1834] На обороте предыдущего рисунка.

Библиотека им. М. Ю. Лермонтова, Москва. Поступил, как и предыдущий, в 1939 г. от И. П. Овсяного.

Первый рисунок изображает мужчину по пояс, $^3/_4$ влево, с длинными волосами, усами и маленькой эспаньолкой, в наглухо застегнутом однобортном сюртуке.

Второй—незаконченный, сделанный несколькими штрихами профиль мужчины с усами.

Рисунки эти исполнены более умело, чем предыдущий, но и они не в манере Лермонтова.

8. СЦЕНА БОЯ РУССКИХ С ГОРЦАМИ.

Б., кар., 18,3×28,5. [1836] Справа внизу карандашом инициалы: «М. L.», часть срезанной подписи, обведенная чернилами: «...съ Николаевскими 1836».

Библиотека им. М. Ю. Лермонтова, Москва. Поступил, как и предыдущие, в 1939 г. от И. П. Овсяного.

Воспроизведено: И. Андроников и В. Башмаков, Неизвестные рисунки Лермонтова.—Огонек 1939, № 25-26, 24.

Авторы заметки в «Огоньке» усматривают близость этого рисунка с рисунками юнкерской тетради, особенно в манере изображения фигур горцев, находящихся в лесу, а также—самого леса.

Действительно, манера исполнения этой части рисунка весьма напоминает манеру, в которой выполнены рисунки Лермонтова в его юнкерской тетради но зато две фигуры на переднем плане и группа из пяти человек—на втором решительно не в манере Лермонтова, а весьма характерны для рисунков Н. И. Поливанова. Отделка и растушевка двух передних фигур являются приемом, характерным именно для Поливанова, и, наоборот, ни разу не встречаются в дошедших до нас рисунках Лермонтова.

9. КАВКАЗСКИЙ ВИД.

Б., акв., 18,1×26,9. 1836. Внизу слева надпись: «Ставрополь. 15 июня 1836».

Библиотека им. М. Ю. Лермонтова, Москва. Поступил, как и предыдущие, в 1939 г. от И. П. Овсяного.

Воспроизведено: И. Андроников и В. Башмаков, Неизвестные рисунки Лермонтова.—Огонек 1939, № 25-26, 24.

Акварель изображает ущелье в горах, по которому едут вправо двое всадников, один из которых на белом, а другой на вороном коне. Слева два выступа скалы, справа горное плато, подходящее к выступам левой скалы и оставляющее узкий проход. В середине, на втором плане, изображена дорога, ведущая на плато, и на ней две фигуры пеших горцев. Справа плато оканчивается отвесным песчаным откосом.

Авторы заметки об этой акварели пишут в «Огоньке»: «Принадлежность Лермонтову акварельного рисунка, на котором изображены удаляющиеся в горы всадники, бесспорна. Фигуры горцев на конях почти в точности повторяют композицию известной картины Лермонтова „Воспоминание о Кавказе“. Характерные для Лермонтова качества рисунка—укороченность перспективы и некоторая угловатость в изображении рельефа местности—только подтверждают авторство поэта, хотя рисунок и не

носит его подписи. Надпись химическими чернилами в левом нижнем углу рисунка, по сообщению И. П. Овсяного, сделана им. Пытаясь навести чернилами стершуюся надпись, Овсяный воспроизвел ее неправильно. Лермонтов был в Ставрополе в июне 1837, а не 1836 г. Очевидно, И. П. Овсяный неверно прочел последнюю цифру».

От 1837 г. до нас дошло достаточное количество подлинных картин и рисунков Лермонтова, с которыми мы можем сопоставить данную акварель. Даже самое беглое сравнение приводит нас к убеждению, что означенная акварель ни в коем случае не может быть признана лермонтовской.

Какие-то ватные горы, однотонное, грязное небо, беспомощность рисунка и композиции—все это черты, абсолютно не свойственные Лермонтову.

Считая эту акварель не лермонтовской, оставляем датировку 1836 г., как не противоречащую ее исполнению неизвестным автором.

10. ГОЛОВА КРЕСТЬЯНИНА.

Б., кар. Погрудный. $^3/_4$ влево. [1838—1841] Внизу в середине неизвестной рукою карандашная подпись: «Лермонтов».

ЦЛА, альбом Вяземского. Поступил в ЦЛА в 1941 г. Ранее находился в Серпуховском музее, попав туда из «Остафьева», имения кн. Вяземских.

Карикатурное погрудное изображение крестьянина с курносым лицом, с усами и бородой, в армяке. Волосы подстрижены в скобку.

Манера, в которой выполнен рисунок, не характерна для Лермонтова[137].

11. СТРЕЛЯЮЩИЙ КАЗАК НА ЛОШАДИ.

Б., кар., 20,7×12,7. [1840] Сверху надпись карандашом неизвестной рукою: «Arriere les courieux».

ГЛМ. Приобретено в 1934 г. от В. А. Константинович.

Воспроизведено: Б. Зубакин, Поэт и рисунок.—Искусство Трудящимся 1925, № 16, 12.

Рисунок изображает казака в черкеске с газырями на груди, в бараньей шапке, с чехлом для ружья за спиной и саблей с правого бока. Ноги лошади, скачущей в правую сторону, не изображены. Казак, оборотясь вправо, поднимает, прицелившись, ружье.

Об этом рисунке Зубакин сообщает, что он принадлежит В. А. Константинович, родной дед которой, Лев Сергеевич Пушкин, получил его от Лермонтова в подарок незадолго до смерти поэта. Сообщение это не противоречит биографическим данным: известно, что со Львом Сергеевичем Пушкиным Лермонтов встречался на Кавказе в 1840 г., во время своей второй ссылки. Однако живописная манера, с которой сделаны ноги и особенно голова лошади, заставляет нас взять авторство Лермонтова под сомнение.

12. НАДГРОБНЫЙ ПАМЯТНИК С УРНОЙ.

Альбом М. М. Лермонтовой, л. 91 об.

ПБ.

Воспроизведено: Альбом, 14.

Рисунок имеет мало общего с другими рисунками Лермонтова в этом же альбоме и едва ли может быть ему приписан.

13. ПОРТРЕТ МУЖЧИНЫ СО ВЗБИТЫМИ ВОЛОСАМИ, В ПАЛЬТО.

Б., кар. $^1/_2$ влево. Справа внизу карандашом неизвестною рукою: «Поэт Лермонтов». Внизу под рисунком чернилами: «Собственной руки рисунок поэта Лермонтова. Получен мною от товарища князя В. Н. Максутова. А. Боголюбов».

Радищевский музей, Саратов.

Считается, что рисунок этот изображает деда поэта Афанасия Алексеевича Столыпина, владельца села Нееловки Саратовской губернии.

Рисунок этот едва ли может быть признан за работу Лермонтова, несмотря на свое происхождение (от того же кн. В. Н. Максутова в Лермонтовский музей поступил подлинный рисунок Лермонтова «Молодая женщина и старуха»—см. выше, стр. 129).

Кроме этих произведений, приписываемых Лермонтову без достаточных, на наш взгляд, оснований, следует еще упомянуть о тех, что были воспроизведены как лермонтовские и которые в настоящее время могут быть точно атрибутированы.

1. ИЗОБРАЖЕНИЕ ХАТЫ В ТАМАНИ.

Воспроизведено: М. Ю. Лермонтов, Избранные произведения в двух томах, Детиздат, М.—Л., 1940, II, 256.

На самом деле рисунок исполнен в 1879 г. и передан Висковатову в 1881 г. в Тифлисе на археологическом съезде Д. Е. Фелицыным. Возможно, что последний и является автором рисунка.

2. САПЕРЫ.

Воспроизведено: М. Ю. Лермонтов, Избранные произведения в двух томах, Детиздат, М.—Л., 1940, II, 344.—Альбом, 254, как рисунок из тетради Лермонтова.

В настоящее время в альбоме кн. Г. Г. Гагарина, хранящемся в Русском музее, в Ленинграде, обнаружен этот рисунок с подписью Гагарина: «D'après P$^{\underline{ce}}$ Dolgorouki», устанавливающий авторство последнего.

3. ДВА АДЪЮТАНТА. Акварель.

Воспроизведено: Н. Белявский, Лермонтов-художник.—Искусство 1939, № 5, 18.

До последнего времени считалась работой Лермонтова. Стилистические особенности этой акварели, как нами уже указывалось выше, заставляют признать ее работой Гагарина.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Висковатов, VI, 56—57.

[2] Дело Лермонтовского музея, фонд 524, опись 4, № 32, лл. 111 и 112.

[3] Висковатов, VI, 57.

[4] А. Муравьев, Знакомство с русскими поэтами, Киев, 1871, 23—25.

[5] К. Грот, Жуковский в Москве.—Сб. «Памяти В. А. Жуковского и Н. В. Гоголя», вып. I, Спб., 1907, отд. II, 27; А. Никитенко, Записки и дневники, Спб., 1904, I, 256—260; кн. В. Мещерский, Мои воспоминания, Спб., 1897, I, 322—323.

[6] Н. Лесков, Синодальные персоны.—«Исторический Вестник» 1889, IX, 122—139.

[7] Ю. Елец, История лейб-гвардии Гродненского гусарского полка, Спб., 1898, I, 207.

[8] Хохряков, фонд 524, опись 4, № 26, тетрадь 2-я, л. 8.

[9] Дело Лермонтовского музея, ф. 524, оп. 4, № 32, л. 2.

[10] Белявский, 11.—Автор статьи, несмотря на наличие на картине авторской датировки, считает ее «ранней акварелью», выполненной технически неудачно.

[11] «Известия Лермонтовского и Исторического Музеев Николаевского Кавалерийского Училища», П., 1917, № 2.—Е. А. Казьмина в своем письме неверно указывает отчество дочери Е. П. Веселовской. Она по отцу Владимировна, а не Андреевна.

[12] В. Бобарыкин, Три встречи с М. Ю. Лермонтовым.—«Русский Библиофил» 1915, IV, 76.

[13] Висковатов, Отражение кавказских преданий в поэзии Лермонтова.—«Кавказ» 1881, № 203.

[14] Каталог Лермонтовской выставки в Ленинграде, 31.

[15] Лермонтов, Сочинения, под ред. И. М. Болдакова, изд. Елизаветы Гербек, М., 1891, I, 435.

[16] В. Бубнова, Новые лермонтовские материалы.—«Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», 1941, VI, 555.

[17] А. Розен, Записки декабриста, М., 1900, 195.

[18] Иван Власов, Лермонтов в семье П. И. Петрова.—«Литературный сборник (Труды Костромского научного общества по изучению местного края)», вып. XLII, Кострома, 1928, 3—10.

[19] Р(афаил Зотов), М. Ю. Лермонтов.—«Русский Художественный Листок» 1862, VII, 27.—Свидетельство А. И. Арнольди о том, что картина сделана в 1839 г., ошибочно. Пребывание Лермонтова в Новгороде, месте стоянки Гродненского гусарского полка, относится к 1838 г. Б. Мосолов в своей статье (Акад., V, 224—225) ошибочно датирует картину 1831 г.

[20] При воспроизведении этой картины в издании сочинений Лермонтова «Печатник» (II, 41) ошибочно указано «Рисунок», а в статье Б. Мосолова она датирована 1831 г.

[21] В. Александренко, Лермонтов, как художник.—«Русские Ведомости» 1891, № 275.—К 1910 г. картина принадлежала родственнику Александренко.

[22] Каталог Лермонтовской выставки в Ленинграде (24) присваивает ей точное название «Горячеводск», исходя, очевидно, из подписи самого Лермонтова под акварелью. Но подпись эта свидетельствует лишь о том, что акварель исполнена в Горячеводске. Местность, изображенная на акварели, мало напоминает Горячеводск и, очевидно, является просто отвлеченным кавказским видом, подсказанным окрестностями Пятигорска, или Горячеводска, как он тогда назывался.

[23] Н. Рыбкин, 375.

[24] В печати было высказано предположение, что «несомненно, кто-то помогал 11-летнему художнику, ибо рисунок великолепен» (подчеркнуто нами.—*Н. П.*).—«Известия» 1939, № 15, от 18 января.—С такой оценкой рисунка мы согласиться не можем как явно преувеличенной.

[25] Каталог Лермонтовской выставки в Ленинграде, 26.

[26] Дело Лермонтовского музея, ф. 524, оп. 4, № 32, л. 95.

[27] Авдотья Панаева, Воспоминания, М.—Л., 1928, 41—42.

[28] «Воспоминания Леонида Львовича Леонидова за полсотню лет назад. 1835—1843 г.».—«Русская Старина» 1888, IV, 223—225.

[29] «Воспоминания об „Обществе танцоров поневоле", писанные одним из членов оного».—Сборник старинных бумаг, хранящихся в музее П. И. Щукина. Десятая часть, М., 1902, 153—171.

[30] Каталог Лермонтовской выставки в Ленинграде присваивает акварели название «Водяная мельница» (39).

[31] Шан-Гирей, 377.

[32] Там же, 385.

[33] Висковатов, VI, 290.

[34] Висковатов, По поводу «Княгини Лиговской».—«Русский Вестник» 1882, III, 347.

[35] Висковатов, VI, 274.

[36] Публикация *Д. И.* «Неизвестные рисунки М. Ю. Лермонтова» дает ряд ошибочных сведений. Так, картина Лермонтова «Голова предка» была написана поэтом в Петербурге и отослана им Лопухину в Москву, а не наоборот, как это указывает автор заметки. Воспроизводя портрет В. А. Лопухиной, приобретенный Институтом литературы АН СССР, он сообщает, что «помещаемый нами рисунок был ранее опубликован». Это неверно. Опубликован был другой портрет Лопухиной, тоже работы Лермонтова—этот нигде ранее не воспроизводился.

[37] Там же, 14.

[38] П. Шугаев, Из колыбели замечательных людей.—«Живописное Обозрение» 1898, № 25, 502.

[39] В Институте литературы (Ленинград) имеется фотография с утраченного портрета Юрия Петровича Лермонтова, на которой он изображен более пожилым. Воспроизведение этой фотографии дано в I томе Избранных произведений М. Ю. Лермонтова, М.—Л., Детгиз, 1938, 48—49. Сравнение этой фотографии с акварелью Лермонтова убеждает нас в том, что не этот портрет послужил Лермонтову оригиналом для копирования.

[40] Иван Власов, Лермонтов в семье П. И. Петрова, ...8.

[41] О П. И. Челищеве см. «А. С. Пушкин и его литературное окружение. Портреты и рисунки». Редакция и вступительная статья И. С. Зильберштейна, Гос. литературный музей, М., 1938, 12—13.

[42] «Одесский Листок» 1899, № 14, 16 января.

[43] Висковатов, По поводу «Княгини Лиговской».—«Русский Вестник» 1882, III, 347.

[44] Висковатов, V, 118.

[45] Висковатов, VI, 453.

[46] «М. Ю. Лермонтов в портретах». Редакция и вступительная статья И. С. Зильберштейна, Гос. литературный музей, М., 1941, 24.

[47] Висковатов, VI, 290.

[48] Там же, 454.

[49] Подробные сведения о Кочетовой как художнице см. И. Зильберштейн, М. Ю. Лермонтов в портретах..., 24—25.

[50] «Новое Время» 1879, 8 марта.

[51] «Academia», V, 518.—К фамилии Кикина комментаторами сделана сноска: «Петр Андреевич или Александр Андреевич Кикин; с первым Лермонтов был знаком и в 1837 г. подарил ему свой автопортрет; письмо второго по поводу смерти Лермонтова см. в „Русской Старине" 1896, кн. 2, стр. 316». Петр Андреевич Кикин умер в 1834 г., и в 1837 г. Лермонтов не мог, естественно, подарить ему свой автопортрет, а письмо по поводу смерти Лермонтова было написано не Александром Андреевичем Кикиным, а Алексеем Андреевичем.

[52] А. Кикин, Письмо к М. А. Бабиной.—«Русская Старина» 1896, II, 316.

[53] «Из воспоминаний Н. М. Сатина».—«Почин. Сборник О-ва любителей российской словесности на 1895 г.», М., 1895, 243. Ср. в настоящем томе статью Н. Бродского, Лермонтов и Белинский на Кавказе в 1837 г.

[54] Н. Лорер, Записки декабриста, М., 1931, 189—190.

[55] В. Бобарыкин, Три встречи с М. Ю. Лермонтовым, ...76.

[56] В. Мануйлов, Хронологическая канва жизни М. Ю. Лермонтова, «Academia», V, 602.

[57] Дело Лермонтовского музея, ф. 524, оп. 4, № 32, л. 59—60.

[58] Мосолов, 225.

[59] Каталог Лермонтовской выставки в Москве, 26.

[60] Эмилия Шан-Гирей, Воспоминания о Лермонтове, в издании: Екатерина Сушкова, Записки 1812—1841, «Academia», Л., 1928, 429.

[61] П. Мартьянов, 65.

[62] До нас дошли следующие портреты А. А. Столыпина-Монго:

1—2) Два акварельных портрета работы Клюндера (ИЛ и ГЛМ).

3) Акварельный портрет в штатском платье, работы В. Гау, 1845 г. (Гос. Третьяковская галлерея).

4) Акварельный портрет в штатском, работы неизвестного художника (ИМ).

5) Акварель, изображающая Столыпина в комнате, работы А. П. Шан-Гирея (ГЛМ).

6) Мраморный бюст работы неизвестного скульптора, 1845 г.

7) Литография Вагнера и, наконец, несколько фотографий.

[63] Дело Лермонтовского музея, ф. 524, оп. 4, № 62, л. 4—5.

[64] Там же, № 61, л. 7.

[65] Там же, № 60.

[66] М. Лонгинов, М. Ю. Лермонтов.—«Русская Старина» 1873, IX, 332.

[67] В. Бурнашев, М. Ю. Лермонтов в рассказах его гвардейских однокашников.—«Русский Архив» 1872, IX, стлб. 1780.

[68] К. Батюшков, Прогулка в Академию художеств.—Сочинения. Редакция, статья и комментарии Д. Благого, 1934, 334.

[69] А. Сомов, Карл Павлович Брюллов и его значение в русском искусстве. Спб., 1899, 6.

[70] Шан-Гирей, 364—365.

[71] «Academia», I, 494—496.

[72] Рукописный каталог Лермонтовского музея, хранящийся в Институте литературы в Ленинграде; см. также каталог Лермонтовской выставки в Ленинграде, 26.

[73] М. Меленевская, Рисунки поэта.—«Советское Искусство» 1934, 11 октября.

[74] В каталоге Молотовской художественной галлереи (Молотов, 1944) под № 137 описан этот рисунок Лермонтова с неверно прочитанными французскими надписями.

[75] П. Заболотский ⟨Письмо в редакцию газеты «Голос»⟩.—«Голос» 1882, № 350.

[76] Точной даты посещения Лермонтовым Тамани и Геленджика, как и вообще схемы его путешествий по Кавказу в 1837 г., у нас не имеется. В конце 1837 г. поэт писал Раевскому: «Простудившись дорогой, я приехал на воды весь в ревматизмах; меня на руках вынесли из повозки, я не мог ходить—в месяц меня воды совсем поправили...» Фраза эта толкуется биографами различно. Так, Висковатов считает, что

Лермонтов сразу же из Ставрополя попал на Черноморское побережье, оттуда побывал в Грузии, странствовал по Кавказу и лечился в Пятигорске в конце года от полученного во время ночевок на открытом воздухе сильного ревматизма. Другие биографы (Эйхенбаум, Иванов, Яковкина, Андроников) считают, что Лермонтов заболел по дороге на Кавказ и сразу попал в Пятигорск, затем побывал на Черноморском побережье, откуда прибыл в Тифлис. И. Ениколопов в своей работе «Лермонтов на Кавказе» сообщает, что Лермонтов прибыл в Ставрополь в конце марта 1837 г., откуда по поручению командира Нижегородского драгунского полка Безобразова выехал в Геленджик «с поручением по казенной надобности». В конце мая, простудившись в поездках, Лермонтов слег в Пятигорский госпиталь. Однако свидетельства эти, как и целый ряд дат, проставленных в приложенной к книге хронологической канве пребывания Лермонтова на Кавказе, Ениколопов ничем не подтверждает. Фраза лермонтовского письма «простудившись дорогой», заставляет принять мнение, высказанное рядом биографов, что поэт заболел по дороге на Кавказ и сразу же из Ставрополя попал в Пятигорск, откуда уже посетил Тамань и Геленджик, а затем по Военно-Грузинской дороге проехал в Тифлис, в окрестностях которого стоял его полк.

[77] М. Цейдлер, На Кавказе в 30-х годах.—«Русский Вестник» 1888, IX, 139.

[78] Висковатов, VI, 252: «Хата, крытая камышом, имеет 7 шагов ширины и 16 длины. Сведения, равно как и снимок с хаты, сделанный в 1879 году, доставил мне в Тифлис на археологический съезд 1881 года г. Филицын». Рисунок этой хаты воспроизведен как лермонтовский в книге: «М. Ю. Лермонтов, Избранные произведения. Редакция Б. Эйхенбаума», Детгиз, М.—Л., 1940, 218.

[79] Пейзажу этому присваивались при публикациях самые разнообразные названия. В издании сочинений Лермонтова «Academia» (V, 392—393) он назван «Дарьяльское ущелье с замком Тамары», в каталоге Лермонтовской выставки в Ленинграде (48) как «Дарьяльское ущелье», в картотеке Института литературы в Ленинграде как «Долина реки Терека».

[80] Висковатов, «Демон».—«Русский Вестник» 1889, III.

[81] П. Заболотский (Письмо в редакцию газеты «Голос»).—«Голос» 1882, № 350.

[82] Висковатов, Отражение кавказских преданий в поэзии Лермонтова.—«Кавказ» 1881, № 203.

[83] В. Бобарыкин, Три встречи с М. Ю. Лермонтовым, ...76.

[84] А. Михайлова в своей работе «Рукописи М. Ю. Лермонтова (Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина)» дает ему название: «Вид какого-то городка на Кавказе» (67).

[85] А. Михайлова в цитировавшейся выше работе дает ему название «Передвижение отряда» (67).

[86] Рисунок этот как лермонтовский воспроизведен в книге: «М. Ю. Лермонтов. Избранные произведения. Редакция Б. Эйхенбаума», Детгиз, М.—Л., 1940, 257.

[87] Висковатов, Речка смерти.—«Исторический Вестник» 1875, III.

[88] Каталог Лермонтовской выставки в Ленинграде, 76.

[89] Хохряков, ф. 524, оп. 4, № 26, тетрадь 2-я, л. 8 об.

[90] Б. Эйхенбаум, Литературная позиция Лермонтова.—«Литературное Наследство», № 43-44, 82.

[91] Так, Висковатов (VI, 403) пишет, что альбом этот после смерти Лермонтова был взят Глебовым и погиб со всеми его вещами на Кавказе во время экспедиции. П. Мартьянов («Новые сведения о М. Ю. Лермонтове».—Сб. «Дела и люди века», Спб., 1893, II, 155) говорит, что альбом этот находился после смерти Лермонтова не у Глебова, а у А. А. Столыпина, в его имении, откуда и был украден в числе других вещей.

[92] Интересную характеристику А. Д. Блудовой находим в русском переводе (П. Степанова) главы из книги «Aus der Petersburger Gesellschaft» (Лейпциг, 1874, 2-е изд.)—«Голос Минувшего» 1917, V—VI, 73—80.

[93] А. Лященко, Критико-биографический словарь русских писателей и ученых С. А. Венгерова, III, 404—407. Здесь приведена библиография литературы об А. Д. Блудовой.

[94] А. Блудова, Воспоминания, М., 1888, 30.

[95] Дело Лермонтовского музея, ф. 524, оп. 4, № 10.

[96] Мосолов, 219—224.

[97] В. Потто, Исторический очерк Николаевского кавалерийского училища, Спб., 1873, 93—94.

[98] А. Марлинский (А. Бестужев), Избранные повести, Л., 1937, 283.—Все дальнейшие цитаты по этому изданию.

[99] См. в настоящем томе работу А. Савинова, Лермонтов и Гагарин.

[100] А. Сомов, Карл Павлович Брюллов и его значение в русском искусстве, Спб., 1899, 13—14.—Брюллов прибыл из-за границы в Москву 25 декабря 1835 г. и пробыл здесь до конца мая 1836 г.

[101] У Висковатова в примечании к поэме «Кавказский пленник» (III, 133) неверно указано, что картина эта сделана тушью.

[102] А. Герцен, Былое и думы, М., 1937, II, 254—255.

[103] П. Каратыгин, Записки, Л., 1930, I, 427.

[104] А. Введенский в своих комментариях к стихотворению «Не верь себе, мечтатель молодой» (Лермонтов, Сочинения, изд. «Просвещение», 1909, I, 280) считает адресатом этого стихотворения М. П. Розенгейма. В комментариях к сочинениям Лермонтова, изд. «Academia» (II, 200) обе версии оцениваются как не исключающие одна другую. Однако биограф Розенгейма (см. «Стихотворения М. П. Розенгейма», Спб., 1889) указывает только, что Лермонтов советовал Розенгейму почаще читать его стихотворение «Не верь себе», не указывая, что оно было посвящено ему.

Ссылка Лермонтова на свое стихотворение, напечатанное в «Отечественных Записках» в 1839 г., с полной убедительностью говорит о том, что оно не могло быть адресовано Розенгейму, первое письмо от которого, с восторженным отзывом о «Герое нашего времени», Лермонтов мог получить только в 1840 г., т. е. в год выхода романа в свет.

[105] См. альманах «Радуга», П., 1922, III и «Academia», II, 241.

[106] Шан-Гирей, 358.

[107] М. Меликов, Заметки и воспоминания художника-живописца.—«Русская Старина» 1896, VI, 648.

[108] Хохряков, ф. 524, оп. 4, № 84, л. 2.

[109] Дело Лермонтовского музея, ф. 524, оп. 4, № 32, л. 43—44.

[110] Висковатов, Михаил Юрьевич Лермонтов. Неизданные стихотворения.—«Русская Старина» 1882, VIII, 387—391.

[111] Емелин, 415.

[112] Висковатов, V, 381.

[113] Хохряков, ф. 524, оп. 4, № 84, л. 10.

[114] Дело Лермонтовского музея, ф. 524, оп. 4, № 33, л. 72.

[115] Висковатов, VI, 275.

[116] «Пензенские Губернские Ведомости» 1891, № 153, 18 июля.

[117] П. Шугаев, Из колыбели замечательных людей, ...504.

[118] В. Мануйлов, Записки неизвестного гусара о Лермонтове.—«Звезда» 1936, V, 186.

[119] Там же, 188.

[120] Висковатов, VI, 260.

[121] П. Заболотский ⟨Письмо в редакцию газеты «Голос»⟩.—«Голос» 1882, № 350.

[122] Хохряков, ф. 524, оп. 4, № 84, л. 2.

[123] *В. Ч.*, «Замок Тамары». Картина М. Ю. Лермонтова.—«Вечерняя Москва» 1927, 16 июня.

[124] См. в настоящем томе публикацию А. Михайловой, Лермонтов и его родня по документам архива А. И. Философова.

[125] Р⟨афаил Зотов⟩, М. Ю. Лермонтов.—«Русский Художественный Листок» 1862, № 7, 29—30.

[126] «Одесский Листок» 1899, № 4, 16 января, в отделе «Русская печать».

[127] Н. Огарева-Тучкова, Воспоминания, Л., 1929, 385—386.

[128] Гр. В. Соллогуб, Воспоминания, М.—Л., 1931, 183—184.

[129] Висковатов, VI, 403—404.

[130] Мартьянов, 155.

[131] П. Шугаев, 503.

[132] Ив. Захарьин ⟨Якунин⟩, Белинский и Лермонтов в Чембаре.—«Исторический Вестник» 1898, III, 915—917.

[133] Мосолов, 219.

[134] В. Александренко, Лермонтов, как художник.—«Русские Ведомости» 1891, № 275, 4.

[135] Б. Зубакин, Поэт и рисунок.—«Искусство Трудящимся» 1925, № 16, 12.

[136] И. Андроников и В. Башмаков, Неизвестные рисунки Лермонтова.—«Огонек» 1939, 25—26.

[137] «Сборник О-ва изучения русской усадьбы», вып. II, 1927, 16.

РАЗЫСКАНИЯ В ОБЛАСТИ БИОГРАФИИ И ТВОРЧЕСТВА ЛЕРМОНТОВА

ЛИТЕРАТУРНАЯ СРЕДА ЛЕРМОНТОВА В МОСКОВСКОМ БЛАГОРОДНОМ ПАНСИОНЕ

Статья Т. Левита

Все, писавшие о Московском университетском благородном пансионе, уделяли много внимания литературным интересам, господствовавшим в нем, и указывали, какое большое количество писателей получило воспитание в его стенах. Пансионское руководство культивировало литературные занятия учащихся. Со времен Жуковского в пансионе существовало литературное общество, возрожденное в 1827 г. Раичем. Для сочинений и переводов воспитанников пансиона был широко открыт московский журнал, сменивший за период 1791—1807 гг. пять названий: «Чтение для вкуса, разума и чувствований», «Приятное и полезное препровождение времени», «Иппокрена, или утехи любословия», «Новости русской литературы», «Минерва».

Кроме того, литературная деятельность пансионеров фиксировалась в целой серии повременных изданий, выпускаемых руководством пансиона: 1787 г.—«Распускающийся цветок»; 1789 г.—«Полезное упражнение юношества»; 1800, 1803, 1805—1808 гг.—«Утренняя заря»; 1804 г.— «И отдых в пользу»; 1814 г.—«Чертеж науки и искусства»; 1815—1817 и 1820 гг.—«Каллиопа».

Все перечисленные издания—не журналы, но альманахи. Так, по крайней мере, толкуются они в двух основных списках русских альманахов[1]. Это, разумеется, деталь, но в дальнейшем она оказывается немаловажной.

Приведенный перечень обрывается, как видим, на 1820 г. Литературной продукции воспитанников пансиона в лермонтовские годы мы не знаем.

Неясен даже вопрос о рукописных альманахах и журналах пансионеров этого периода. Относительно них имеется только два свидетельства. Первое принадлежит Д. А. Милютину: «Некоторыми из учеников старших классов составлялись, с ведома начальства, рукописные сборники статей в виде альманахов (бывших в большом ходу в ту эпоху) или даже ежемесячных журналов, ходивших по рукам между товарищами, родителями и знакомыми. Так и я был одно время „редактором“ рукописного журнала „Улей“, в котором помещались некоторые из первых стихотворений Лермонтова (вышедшего из пансиона годом раньше меня); один из моих товарищей издавал другой журнал— „Маяк“ и т. д.»[2].

Межевич, вспоминая студенческие годы, писал о том, что в подражание инспектору пансиона Павлову, редактировавшему «Атеней», и Раичу,

редактировавшему «Галатею», пансионеры «также издавали журналы, разумеется для своего круга и рукописные; я помню, что в 1830 году в университетском пансионе существовало четыре издания: „Арион“, „Улей“, „Пчелка“ и „Маяк“. Из этих-то детских журналов, благородных забав в часы отдохновения, узнал я в первый раз имя Лермонтова, которое случалось мне встретить под стихотворениями, запечатленными живым поэтическим чувством и нередко зрелостью мысли не по летам»[3]. Оба свидетельства говорят (Милютина—обиняком, Межевича—категорически) о 1830 г.

Пятое название рукописного журнала, «Утренняя заря», извлекается из мемуаров А. П. Шан-Гирея, относящего его к допансионскому времени: «Тогда же (1827.—*Т. Л.*) Мишель прочел мне своего сочинения стансы К***... Вскоре была написана первая поэма Индиянка и начал издаваться рукописный журнал Утренняя Заря, на манер Наблюдателя или Телеграфа... Через год Мишель поступил полупансионером в Университетский благородный пансион». Затем Шан-Гирей рассказывает о том, что журнал был сожжен при переезде Арсеньевой с внуком из Москвы в Петербург[4].

Дальше произошла история очень типичная. Основываясь явно на словах Шан-Гирея и не выдвинув в опровержение их ни одного конкретного документа, П. А. Висковатов утверждает: «Лермонтов принимал живое участие в литературных трудах товарищей и являлся в качестве сотрудника школьного рукописного журнала „Утренняя заря“. Здесь поместил Лермонтов поэму свою „Индианка“, которая была им сожжена»[5]. Этой декларации оказалось достаточно для того, чтобы В. В. Каллаш «поправил» свидетельство Шан-Гирея, сделав к словам «Утренняя заря» примечание: «В Благородном пансионе»[6].

Что представляли собой журналы и альманахи, упоминаемые названными мемуаристами, а также в чем конкретно выразилось сотрудничество в них Лермонтова—остается неизвестным. Содержание пансионской словесности, в отличие от лицейской словесности пушкинских лет, в научный обиход до сих пор не вовлечено.

Пробел этот восполняется альманахом «Цефей» (Цефей. Альманах на 1829 год. Москва. В типографии Августа Семена при Императорской Медико-Хирург. Академии. 1829.—Цензурное разрешение—8 января 1829 г.), о котором совершенно точно свидетельствует «Дамский Журнал»: «С давнего времени Университетский благородный пансион был рассадником дарований... Общество, гордящееся именем своего основателя, В. А. Жуковского, постоянно занималось трудами по части словесности... „Распускающийся цветок“ 1817 года был первым из них, а „Избранные сочинения“ 1824—25 г. последним[7]. Несмотря на некрасивость изданий, они скоро раскупались, а их успех возбуждал соревнование в молодых людях. Недолго дремала пансионская словесность; после издания „Избранных сочинений“ она явилась в текущем году с новой силою и красотою. Первые опыты молодых писателей, поместивших свои статьи в Цефее, должны быть приятны для любителя отечественной литературы. Сей альманах в огромности уступает всем, вышедшим до сих пор, но по достоинству займет не последнее место между ними»[8].

Это утверждение «Дамского Журнала» разъясняет глухой намек рецензии в «Отечественных Записках», которая, раскрытая, подтверждает первую рецензию:

«Альманахов вышло доселе в обеих столицах только восемь, но к светлому празднику готовится у нас издателями Северных Цветов „Подснежник“, а в Москвɜ явятся, может быть, еще и другие...

В С.-Петербурге:
1. Северные цветы.
2. Невский альманах.
3. Детские досуги.
4. Лирический альбом.

В Москве:
5. Московский альманах.
6. Венок граций.
7. Детский альманах.
8. Цефей.

Нынешний год московские альманахи... ниже посредственности, ниже критики и суть порождения или книгопродавческих спекуляций, или



ВИД МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ
Картина маслом Ф. Алексеева, 1815 г.
Исторический музей, Москва

небрежности и крайности авторской и, наконец, студентского самонадеяния, которое еще не изучилось опытом, что сочинение молодости, расхваленное в кругу юношей-товарищей, может встретить противный прием хладнокровной взыскательной публики»[9].

В характеристике, данной Свиньиным альманахам, зная происхождение «Цефея», запутаться невозможно. Издательской халтурой являются №№ 5 и 7, плодом «небрежности и крайности авторской» является пресловутый «Венок граций», с легкой руки составителя его окрещенный «Веником граций». Последняя фраза ворчливого отзыва Свиньина относится к последнему в его перечне альманаху: «студентское самонадеяние» повело к выходу в свет «Цефея».

Видимо, знал о происхождении альманаха и Полевой (?), писавший о «Цефее» в «Московском Телеграфе»: «Полагаем, что это собрание сочинений и переводов юных литераторов; но в нем есть пиесы

достойные внимания. Таковы, например, три стихотворения г-на *К*. Жаль только, что они весьма растянуты. Перевод одной сцены из Шиллеровой трагедии: Мария Стуарт того же автора, очень хорош. В Мыслях, выписках и замечаниях г-на *N. N.*, точно, есть мысли и остроумные замечания; статья: О классицизме и романтизме г-на*** показывает, что автор ее знаком с настоящими понятиями об изящных искусствах. Желаем успеха гг. издателям Цефея. Жаль только, что магическое слово: Альманах придало и Цефею предорогую цену других альманахов—десять рублей»[10].

Таким образом, пансионское происхождение «Цефея» устанавливается с полной очевидностью.

Дату выхода альманаха в свет можно выяснить довольно точно. Билет на выпуск издания из типографии подписан цензором Двигубским 5 марта 1829 г.[11], а 8 марта цензор Красовский разрешил комиссионеру Московского университета Ширяеву публикацию о продаже альманаха[12] (объявление появилось в «Московских Ведомостях» 1829 г., № 20, 9 марта, стр. 965; № 23 от 20 марта 1829 г., стр. 1130, объявление о продаже «Цефея»—в конторе «Московского Телеграфа»). Таким образом, датой изготовления тиража является 5 марта; тираж был получен, видимо, 6 марта (расписался в получении билета на выпуск издания какой-то Степанов, нужно полагать, фактор Семена), а 7—8 марта альманах поступил в продажу. За неделю до выхода «Цефея» Раич, ведший в пансионе с 1 января 1827 г. «практические упражнения в российской словесности», оповещал в «Галатее» читателей: «...спешим уведомить охотников до карманных книжек о скором появлении еще одного альманаха— „Цефей“»[13].

Пресса альманаха невелика. Пространнее других цитированная уже рецензия «Дамского Журнала». Наиболее благожелательную оценку получили в ней произведения *Виктора Стройского* и поэта *К.*, характеризуемые следующим образом: «Повесть „Мечтатель“ написана прекрасно, но слишком обременена эпиграфами английскими, немецкими и проч.; притом сцена, где Владислав застреливает своего друга и брата своей возлюбленной, обрисована слабо; Виктор Стройский, по благоразумной скромности, не полагался на свои силы, не надеялся верно изобразить ужас Владислава, когда он узнает свое преступление, и отчаяние Амалии. „Мысли, выписки и замечания“—удачное подражание князю Вяземскому—остры, иные слишком едки, начинаются же парадоксом:

„Воображение—канва, таланты—шерсть. Иной хорошею шерстию вышивает очень дурно и не красиво; а у другого и с дурною шерстию выходит очень хорошо: все зависит от вкуса“ (стр. 144).

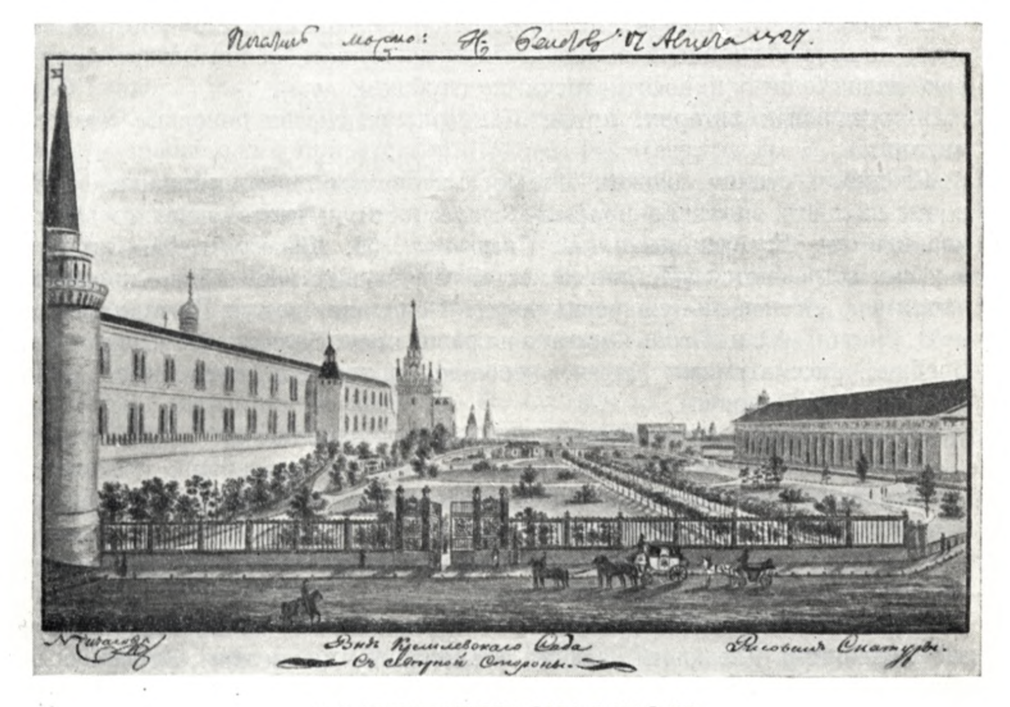
„Женщины наполняют пустоты жизни так, как пшено промежутки в виноградном боченке: пшено ничего не стоит, никуда не годится, а между тем необходимо, чтобы виноград не испортился“ (стр. 145).

Кажется, не нужно доказывать, что человек без таланта не может писать хорошо. Но хорошею шерстию вышивать дурно случается многим и в том числе г-ну Анониму. Прав ли он, обвиняя наших грамматиков в том, что они отнесли сумасшествие к женскому роду? (стр. 150). Не чаще ли мужчины сходят с ума, например от любви, тогда как между женщинами это редкость...

„Кузнецкий мост“—остроумный и довольно верный абрис некоторых обычаев между нашими модниками.

В „Видении Рафаэля“ открываются блистательные дарования молодого поэта. Сперва многое может показаться темным, непонятным; но прочитав внимательнее, найдут в сем сочинении необыкновенную красоту стихов, богатое воображение, возвышенность мыслей и чувствований.

Тускла, бледна, чуть теплится лампада
Пред образом владычицы святой.
С ее очей небесная отрада
Страдальцу в грудь эфирною струей
Течет—и мир, заглохший в злодеяньи,
Окованный ничтожеством земным,
Как темный миг в бессмертном ликованьи,
В величии вскрывает перед ним!



ВИД КРЕМЛЕВСКОГО САДА В МОСКВЕ
Рисунок Н. Чичагова, 1827 г.
Государственная библиотека СССР им. Ленина, Москва

Гул мчится. Бьет протяжно час полночной.
Чуть освещен лампадой мрачный храм.
Кто, распростерт пред ликом непорочной,
Далек земли, весь предан небесам,
Смирения слезами окропленный,
Кто чистою мольбой с себя сложил
Земную цепь и, духом обновленный,
На небеса, как ангел, воспарил?
Раскаянье печатью роковою
Не сморщило покойного чела,
И страсть на нем пылающей рукою
Глубоких язв души не провела.

Кто при сих стихах не вспомнит характеристики Байрона, обрисованной сильною кистию Пушкина:

Как ты (море), могущ, глубок и мрачен,
Как ты, ничем не умолим.

С некоторого времени поэзия наша приняла шуточное направление. Евгений Онегин породил бесчисленных подражателей. Нам лестно думать, что г-ну *К*. назначено восстановить ее силу и важность.

„Преступник" и „Евгении" доказывают разнообразие дарований его. Как сильно изображены думы преступника, как очаровательна дева:

Как эти локоны златые
Небрежно падают в волнах!
Как робко чувства неземные
Их развевают на плечах!
(стр. 129).

Отрывок из трагедии Шиллера: „Мария Стуарт" переведен стихами, исполненными огня и силы. Все четыре пиесы—одного писателя; приятно видеть, что г-н *К*. не занимается безделками, но употребляет дарование свое для цели высшей. Все его стихотворения дышат приятною меланхолиею и носят отпечаток глубоких дум».

Об остальных авторах, кроме Ламвера, рецензент довольно низкого мнения:

«Гладкость стихов, чистота отделки составляют теперь принадлежность почти каждого опыта на поприще словесности; и поэтому за это нечего хвалить г-д *В. Григорьева, И. Степ—ова, Е. Ш—ого* и *Ю*. Впрочем и у них встречаются щастливые места. С удовольствием можно прочесть, например, „Колыбельную песнь лорда Рональда, вождя Шотландского" из В. Скотта—*Ю*. и „Песнь Фингала на развалинах Балкуты" *И. Степ—ова*. Вообще, рассматривая Цефея, невольно повторишь пословицу: „Мал золотник, да дорог"».

Общее суждение рецензента:

«Давно слышны жалобы на скудость хороших прозаиков; и доныне, к сожалению, они оказываются справедливыми, особенно в отношении к числу хороших стихотворцев.

И в Цефее стихотворения как числом, так и достоинством превосходят прозу»[14].

Рецензия Б⟨естуже⟩ва-Р⟨юми⟩на в «Северной Пчеле» начинается общими рассуждениями о легкости издания альманахов в наши дни. Затем целый абзац посвящен издевательствам над претенциозностью заглавия: Бестужев-Рюмин напоминает, что Цефей—царь Аркадский, к чьим волосам Минерва прикрепила волос Медузы, тем сделав Цефея непобедимым.

«Вероятно, издатель Цефея вовсе не заботился о названии своего альманаха, ибо ему казалось все равно: назвать ли его Цефеем, или Киром или Сезострисом. Можно полагать, что издатель Цефея имел одну только мысль: если Цефей, Аркадский царь, был непобедим для своих врагов, то наш издатель имел в виду, что его альманах будет непобедим... для критики.

При первом взгляде на Цефея, рецензент единственно из одного названия и в самом деле убедился в этой мысли издателя (хотя, впрочем, неизвестного), и воображал найти в сем альманахе прозу и стихи если не славных, то по крайней мере известных наших писателей. Но оглавление альманаха совершенно разрушило очарование рецензента: он встретил одно только знакомое по прежним альманахам имечко—и то не более, как только знакомое, ибо оно вовсе не принадлежит к числу известных писателей. Прочие же вкладчики в Цефея суть: *Гг. Стройский, Стр—, Ламвер, Степ—ов, Ж—в, Ш—кий, К., Ю.* и еще двое неизвестных.

Казалось бы и опасно входить в критические суждения о непобедимом Цефее—но что делать? Бывают случаи и опаснее!

Из пяти прозаических статей, помещенных в сем альманахе, первое место занимает рассуждение „о классицизме и романтизме", сочинение неизвестного. Эта статья написана убедительно.—Из „Мыслей, выписок и замечаний", также неизвестного, весьма многие остроумны и справедливы.—„Мечтатель", повесть г. *Стройского* и, кажется, его же (как можно заключить из подписи: *Стр*—) „Кузнецкий мост", мы полагаем первыми упражнениями автора в словесности, и скажем, что для первых опытов он сделал довольно много. В его статьях видим ум и достоинство слога. Жаль только, что инде попадаются московские выражения, как например: „барышня", что отзывается или девичьею или переднею. Не знаю, как понравится его „Кузнецкий мост" московским дамам и барышням, подобным M-lle Oreilleff, но для нас он кажется лучше „Мечтателя", который слишком уже часто навязывается со стихами Байрона. Удивительно, как он, убивая Адольфа, не вздумал прочесть ему какого-нибудь куплета вместо прощального приветствия. Прибавим, что развязка в „Мечтателе" несколько неудовлетворительна. Куда девалась Амалия—бог весть! Ужели живую зарыли ее в могилу Адольфа?..—Статья г. *Ю.*, в которой он описывает свой сон, немножко не складна; но ведь уж давным-давно известно, что сны не всегда бывают складны. Еще можем сказать, что „Листок из журнала господина *Ю.*" заимствован из статьи под названием: „Листок из дневника гвардейского офицера". Любопытные могут сравнить, справившись в книге: „Библиотека для чтения, составленная из повестей, анекдотов" и проч. С. П. б. 1823 г., книжка VIII, стр. 60. Такого рода заимствования в нашем литературном мире к сожалению частенько случаются.

Стихотворений в Цефее немного: всего двадцать одно—и почти все они находятся на равной степени пиитического достоинства. Трудно определить, могут ли какие-нибудь из них иметь преимущество одни пред другими. В них не найдете ни совершенной скудости дарований, ни отличительных качеств поэзии.

Заключим наше суждение тем, что Цефей, Аркадский царь, имел хоть один волос, доставивший ему важное преимущество пред своими соперниками, а наш московский Цефей не имеет ни одной такой статьи, которою бы мог он особенно похвалиться пред своими собратьями альманахами.

Издание альманаха довольно скромно: нет даже и заглавного гравированного листочка, как обыкновенно это водится; то есть, сказать другими словами, и наружное достоинство сего альманаха так же посредственно, как и внутреннее»[15].

Упомянут «Цефей» еще в «Северных Цветах на 1830 год», в «Обозрении российской словесности за первую половину 1829 года» О. М. Сомова: «6) „Венок граций"... 7) „Цефей" и 8) „Зимцерли"—три альманаха, изданные в Москве и почти не уступающие друг другу в ребяческом наборе стихов и прозы. Заглавия сих книжек весьма замысловаты; кудрявые обертки, формат в 16 долю, виньетки, мелкий шрифт—все есть: одного только недостает в них: нечего читать»[16].

Альманах был только зарегистрирован Путятиным и Венгеровым, но не изучен и не описан никем. Понятно отсутствие «Цефея» в книге В. И. Межова «Вклад правительства, ученых и других обществ на пользу русского просвещения» (Спб., 1886): это перечень ведомственных изданий,

«Цефей» же был предприятием частным. Но именно поэтому он должен был бы попасть в поле зрения авторов, специально занимавшихся школьной словесностью. Их было трое[17], но ни один не знал об альманахе; не упомянут «Цефей» и в последней работе о русских альманахах[18]. Единственное как будто упоминание «Цефея» вне современных ему отзывов—в гербелевской библиографии русских переводов Шиллера[19], если не считать случайного отзыва Аполлона Григорьева[20].

Содержание альманаха:

В. Григорьев, Черкес.—Сон любви.—Элегия.—Осада Чираха.—Набег горцев.

Ж—в (в тексте просто «Ж»). Пирр.—Взятие Азова.—Поход к Азову.—Подражание Иову.

К. Видение Рафаэля.—Преступник.—Евгении.—Отрывок из трагедии Шиллера: Мария Стуарт.

Ламвер. Весна.—Жизнь.

Н. Степ—ов. Сон.—Прощание молодого поэта с жизнию.—Песнь Фингала на развалинах Балкуты.

Виктор Стройский. Мечтатель (повесть).

Стр—. Кузнецкий мост.

Е. Ш—ий. Биография N.—Надпись к изображению осла.

Ю. Колыбельная песнь лорда Рональда, вождя Шотландского (Из В. Скотта).—Листок из моего журнала.

N. N. Мысли, выписки и замечания.

*** О классицизме и романтизме.

Ни о реальном составе участников сборника, ни даже об их количестве приведенное оглавление не дает, впрочем, точного представления.

Хорошо осведомленный рецензент «Дамского Журнала» говорит о том, что один автор выступает в альманахе под несколькими подписями: «Г. *Ж*., с *Ламвером* составляющий, если не ошибаемся, одно и то же лицо... *Виктор Стройский*, как прозаик (повесть Мечтатель, Кузнецкий мост и Мысли, выписки и замечания принадлежат ему), *К*. и *Ламвер*, как поэты, подают самые счастливые для нас надежды». Аналогичные намеки можно усмотреть в рецензии Полевого: «Только три автора из поместивших свои произведения в этом альманахе сказывают свои имена: г-да *Григорьев*, *Ламвер* и *Стройский*; другие восьмеро—скрыли свои имена под сокращениями и знаками: *Ж—в*, *К*., *Степ—ов*, *Стр—*, *Ш—ий*, *Ю*., *NN*, ***».

Первый шаг к раскрытию подписей—сопоставить их со списком соучеников Лермонтова.

Этот список можно составить по печатным данным[21]. Наименее полон список X выпуска, полнее всего—XII, несостоявшегося, выпуска Лермонтова.

X выпуск (6 апреля 1829 г.):

Алферов Захарий.
Барановский Степан.
Богаевский Александр.
Жиров Степан.
Ицков Михаил.
Кекуатов, князь Виктор.
Строев Владимир.

XI выпуск (29 марта 1830 г.):

Авгерино Антон.
Ахматов Платон.
Быков Александр.
Быков Сергей.
Давыдов Алексей.
Дубровин Василий.
Кисловский Алексей.
Малыгин Алексей.
Морозов Дмитрий.
Никифоров Павел.
Никифоров Петр.
Павлов Михаил.
Потулов Ипполит.
Сабуров Сергей.
Стромилов Семен.
Телепнев Федор.
Токарев Андрей.
Храповицкий Семен.

Michel Lermontoff

КУРСЪ
МАТЕМАТИКИ
Господина Безу, Члена Французской Академiи Наукъ, Экзаминатора Воспитанниковъ Артиллерiйскаго и Морскаго Корпусовъ, и Королевскаго Цензора.
ПЕРЕВЕДЕНЪ
Васильемъ Загорскимъ
въ
пользу и употребленiе
БЛАГОРОДНАГО ЮНОШЕСТВА,
Воспитывающагося
въ
УНИВЕРСИТЕТСКОМЪ ПАНСIОНѢ.
Часть Первая.
АРИѲМЕТИКА.

МОСКВА,
Въ Университетской Типографiи,
у Любiя, Гарiя и Попова.
1804.

ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ И ФОРЗАЦ КНИГИ БЕЗУ „КУРС МАТЕМАТИКИ" С ПОДПИСЬЮ ЛЕРМОНТОВА

Литературный музей, Москва

XII выпуск, несостоявшийся, так как пансион был расформирован после посещения его 11 марта 1830 г. Николаем I:

Артемьев Петр.
Бабкин Александр.
Боборыкин Павел.
Бондырев Аполлон.
Бутлеров Василий.
Венкстерн Николай.
Вердеревский Василий.
Гордеев Николай.
Городецкий Николай.
Горожанский Семен.
Деханов Лев.
Дубровин Александр.
Дурнов Дмитрий.
Езопин Михаил.
Елагин Алексей.
Иваненко Андрей.
Иваненко Моисей.
Кожин Василий.
Короткевич Александр.
Короткевич Николай.
Лермонтов Михаил.
Лукашевич Петр.
Масалитинов Валериан.
Мещеринов Владимир.
Миклашевский Андрей.
Никифоров Сергей.
Ножин Дмитрий.
Перхуров Петр.
Петерсон Дмитрий.
Писчиков Петр.
Протасьев Дмитрий 1-й.
Протасьев Дмитрий 2-й.
Протасьев Федор.
Рикман Петр.
Сабуров Михаил.
Самсонов Гавриил.
Сатин Иван.
Серебряков Василий.
Скрыпицын Александр.
Степанов Петр.
Сулима Андрей.
Телепнев Александр.
Туравский Николай.
Тургенев Александр.
Шепелев Василий.
Штейн Аполлон.

(Тридцать шесть человек из этого списка, в том числе Лермонтов, 29 марта 1830 г. выдержали переходные экзамены в шестой класс; десять человек—Артемьев, Вердеревский, М. Иваненко, Писчиков, три Протасьева, Степанов, Тургенев и Штейн—отстали от X выпуска. Тогда же остались в пятом классе на второй год Петр Зверев и Александр Иваненко. Иван Курнаков, также оставшийся в пятом классе на второй год, выбыл в тече-

ние года, как и перешедшие в пятый класс однокашники Лермонтова Григорий Елагин и Иосиф Грузинов.)

Итого около семидесяти возможных сотрудников «Цефея», о большинстве которых неизвестно ничего, кроме фамилии и имени. Но все же список дает возможность идентифицировать четыре подписи: *Ж—в*, *Степ—ов*, *Виктор Стройский* и *Стр—*[22].

Ж—в почти несомненно Степан Жиров, читавший на акте в 1828 г. стихотворение «Слава», а на акте в 1829 г. стихотворение «Минин». Декламационный историзм второго стихотворения восходит к соответствующим вещам И. И. Дмитриева. Правда, в альманахе Жиров представлен вещами не совсем той же манеры, но и «Пирр» и «Подражание Иову»—вещи, по жанру легко сближаемые с «Мининым» (а «Пирр» и со «Славой»); характерно для первого стихотворения его заглавие: оно названо одним словом, одним именем исторического персонажа. Никаких сведений о Степане Жирове, кроме того, что в 1828 г. его «рассуждение» «О литературных заслугах Батюшкова» было в пансионе признано лучшим, найти не удалось. Существовал Дмитрий Жиров (1807—1886), окончивший пансион XII классом 26 марта 1827 г., где был пансионером Александра I, служивший с 1827 г. на военной службе и в 1863 г. произведенный в генералы-от-кавалерии[23]. Одновременно с ним выпущен XIV классом Иван Жиров[24]. Не братья ли это Степана Жирова? В пансионе учились целыми семьями, чему примеры есть и в среде однокурсников Лермонтова (три брата Иваненки, два брата Короткевичи, два брата Протасьевы).

Степ—ов—вероятнее всего Петр Иванович Степанов, читавший на пансионском акте 6 ноября 1831 г. стихотворение «Дунай» («Покинув Альпы-исполины»)—медитацию, близкую по жанру «Песне Фингала». Разногласие инициалов скорее подтверждает, чем опровергает идентификацию: первое стихотворение в альманахе подписано *Степ—ов* (стр. 36); *Н. Степ—ов* стоит под остальными двумя стихотворениями (стр. 184 и 246); рецензия «Дамского Журнала» называет автора *И. Степ—овым*; графическая схожесть *И*, *Н*, *П* очевидна. П. И. Степанов (1812—1876), награжденный в 1830 г. серебряной медалью, поступил в канцелярию московского военного генерал-губернатора, где в 1842 г. состоял помощником управляющего секретным отделением, за что-то был сдан в солдаты, в Севастополе (1855) был ординарцем у Хрулева, в 1860 г. поступил на службу в Главное общество российских железных дорог, где наладил станционное хозяйство, в 1868 г. перешел на службу в министерство путей сообщения, правительственным комиссаром по железным дорогам. Помимо ряда напечатанных беллетристических и драматургических произведений, «оставил много весьма интересных записок о г.-губернаторе Голицыне, о „Севастопольской обороне“ и пр.; его воспоминания о Пушкине, Лермонтове и других деятелях будут небезынтересны, когда появятся в печати». Похоронен в Новодевичьем монастыре (Петербург) с надписью «от любящего сына»[25].

Подписи *Виктор Стройский* и *Стр—*, очевидно, как догадывается рецензент «Северной Пчелы» и как категорически указывает рецензент «Дамского Журнала», принадлежат одному лицу. Это Владимир Михайлович Строев (1812—1862), занесенный на почетную доску пансиона (№ 65), непременный оратор многих пансионских актов, небезызвестный литератор: переводчик, компилятор, очеркист и беллетрист 30-х годов[26]. Близость псевдонима к фамилии Строева—не окончательное доказатель-

ство: выпуском позже Строева вышел из пансиона Семен Иванович Стромилов[27]. Но на авторство Строева указывает не только большая близость фамилии Стройского к фамилии Строева, но и близкое совпадение его имени и отчества с именем и отчеством героя «Мечтателя» (Владимир Михайлович—Владислав Михайлович) и совет, даваемый герою-рассказчику в «Кузнецком мосту» переменить его заурядное имя на «поэтическое»: «Назовись Виктором, Ерастом или как помоднее; ну куда ты покажешься с твоим именем: Владимир». В пользу Строева, а не Стромилова говорит и то, что Строев в дальнейшем—беллетрист, Стромилов же от начала до конца—поэт. Важным косвенным доказательством авторства Строева служит постоянно повторяющаяся у него цитата из 14-й строфы «Алины и Альсима» Жуковского:

Мила для взоров живость цвета,
Знак юных дней;
Но бледный цвет, тоски примета,
Еще милей.

Это четверостишие дается в «Кузнецком мосту»; два последних стиха его цитируются Строевым и в «Марье Васильевне» («Сын Отечества» 1837, ч. CLXXXIV), затем в вышедших под псевдонимом *В. В. В.* «Сценках из петербургской жизни» (Спб., 1837, ч. 2-я) и, не очень кстати, в книге «Париж в 1838 и 1839 годах. Путевые записки и заметки» (Спб., 1842). Эпиграф к 4-й главе «Мечтателя» из итальянской поэтессы XVI века Г. Стампы вряд ли может служить доказательством того, что автор повести—«итальянец»-Строев,—в «Галатее» (1829, IX, №№ 45, 46) напечатана повесть графини Диодаты Салуццо Роеро «Гаспара Стампа» с тем же эпиграфом: «Deh! perchè soffri, Amor, che tanta fede Resti senza mercede?». Авторство «Мечтателя» нельзя приписывать Строеву, даже если бы мы с уверенностью знали, что он перевел повесть Роеро: эти стихи Стампы мог цитировать в классе, мог рассказывать о них заранее редактор «Галатеи» Раич.

Однако вопрос об авторстве «Мечтателя» как будто сложнее.

Вполне правдоподобно приписать Строеву и статью «О классицизме и романтизме»: из всех участников альманаха эта тема была естественнее всего для Строева, чье «рассуждение» на итальянском языке «О трагедии Италианской» было признано в пансионе лучшим в 1828 г., кто выступал на акте в апреле 1829 г. с двумя речами; русской «Об истине» (около печатного листа) и итальянской об Альфьери (около четверти печатного листа)[28].

Если поверить утверждению рецензента «Дамского Журнала» и идентифицировать *Ж—ва* с *Ламвером* (на что внутренних оснований как будто не много), нераскрытыми остаются: *В. Григорьев, К., Е. Ш—ий, Ю., NN.* Последнюю подпись рецензент «Дамского Журнала» идентифицирует со Строевым, что категорически неверно и о чем речь будет итти в дальнейшем. *В. Григорьев*—реально существовавший в те годы писатель (на что и намекает Бестужев-Рюмин), с вещами, тематически близкими тому, что напечатано в «Цефее»[29]. Но среди приведенных выше фамилий ни одну нельзя связать ни с ним, ни с *Е. Ш—им*, ни с *Ю.* Зато лиц с фамилией, начинающейся буквой *К*, настолько много, что их идентифицировать невозможно.

Состав альманаха чрезвычайно пестрый. Теоретическая статья (стр. 5—23) констатирует в классической поэзии наивную ограниченность и пря-

молинейный плоскостный материализм мировоззрения и усматривает причины романтизма в христианской религии, которая «будучи главною причиною, изменившею направление духа и понятий народов, была вместе основанием других причин, кои, уже будучи следствием главного основания, имели также в свою очередь важное влияние». Иными словами, это распространенные тогда теории, ставшие уже общим местом.

Первым из поэтов печатается *К.* «Видение Рафаэля» (24—34)—медитационно-описательное стихотворение о явившейся Рафаэлю богоматери, чей образ художник воспроизвел и покорил весь мир. «Преступник» (121—126)—рассуждение о моральных ужасах одиночества, угрожающих нераскаянному преступнику. «Евгении» (127—131)—послание девушке, томящейся ожиданием возлюбленного; автор, любивший адресатку и думающий только о ней, счастлив тем, что не может ее любить. «Отрывок из трагедии Шиллера: Мария Стуарт» (166—181) свидетельствует, при сравнительно большой близости к подлиннику, о довольно посредственном владении стихом. Стоит отметить, впрочем, текстуальное повторение Лермонтовым строки перевода *К.*: «Одной души высокой не довольно» («Цефей», 176)—«Душе высокой не довольно» («Измаил-бей», стих. 596).

Все три стихотворения *Степ—ова*—ранний Жуковский, идиллический («Сон. С италианского», 35—36) или декламационно-медитативный («Прощание молодого поэта с жизнию», 182—184, и «Песнь Фингала на развалинах Балкуты», 243—246).

Острота обеих подписанных *Е. Ш—ий* эпиграмм (37 и 40) заключена не в тексте, но в излагаемой мысли, довольно сильно обедненной технической неумелостью эпиграмматиста[30].

И перевод из Салиса («Весна», 38—39) и аллегория («Жизнь», 118—120) *Ламвера*—вещи, близкие по жанру Жуковскому.

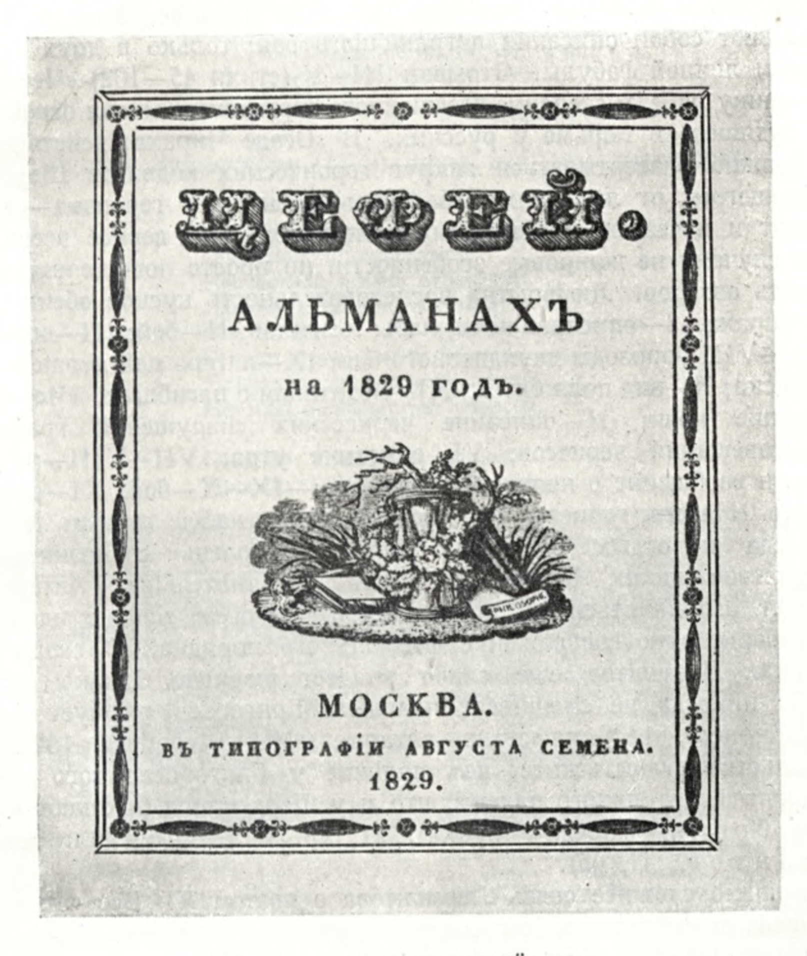
«Мечтатель» (41—117) *Виктора Стройского* очень близок к манере Марлинского 1824—1825 гг. («Замок Нейгаузен», «Ревельский турнир», «Изменник», «Замок Эйзен»), осложненной изобильными литературными реминисценциями и эпиграфами.

«Пирр» (132—140) *Ж—ва*—баллада-монолог типа переводов Жуковского из Шиллера («Торжество победителей», «Жалобы Цереры»). Посвященные Н. Н. К—у[31] «Два отрывка из повести: Взятие Азова» (196—207), с эпиграфом из исторической песни и примечаниями, раскрывающими реалии, представляют собой подражания: первый—началу пушкинского «Кавказского пленника», где усилены идиллические моменты (Жуковский), второй—байроновскому «Гяуру». «Поход к Азову (Отрывок)» (219—222) тридцатью пятью годами позже прозвучал бы подражанием А. К. Толстому. «Подражание Иову» (247—251)—монолог типа баллады Жуковского.

«Черкес» В. *Григорьева* (141—143)—описание боя с казаком черкеса, мстящего за убитых детей и похищенных коней, «Сон любви» (164—165)—лирический монолог о том, что образ возлюбленной остается в памяти, хотя уносятся дни, «Элегия» (185—186)—о младости, вянущей «как цвет пустынный средь полей», «Осада Чираха» (208—218) рассказывает об одном из пограничных лезгинских набегов. Как и в «Набеге горцев» (252—255), в «Осаде Чираха» весь эпический отрывок состоит из описаний боя и природы и не содержит личной фабулы.

«Мысли, выписки и замечания» состоят из афоризмов французского происхождения, нескольких литературно-полемических заметок и двух нравоописательных замечаний, восходящих к аналогичным русским журнальным образцам XVIII в.

«Колыбельная песнь лорда Рональда, вождя Шотландского» (162—163) переложена *Ю.* из В. Скотта языком Жуковского. «Листок из моего журнала»—пересказ сна о напавших на рассказчика разбойниках.



ОБЛОЖКА АЛЬМАНАХА „ЦЕФЕЙ", 1829 г.

Литературный музей, Москва

«Кузнецкий мост» (223—242) *Стр—* представляет собой нравоописательный очерк с фабулой, отличающийся от образцов (Булгарин) только большим количеством литературных цитат (эпиграф из Грибоедова; три цитаты из Пушкина—8 стихов, 5 и 1; цитата из Жуковского—4 стиха).

В поэтическом материале сборника есть ряд вещей, которые можно было бы сблизить с лермонтовскими. Оссианизм «Песни Фингала на развалинах Балкуты» очень схож с оссианизмом лермонтовского «Наполеона». Однако довольно близкая параллель в конструкции обоих стихотворений не позволяет как будто говорить о большем, чем общая школа. Наверное

к общему источнику возводимо и совпадение лексики *Степ—ова* с лермонтовской: «Я в мире одинок, как бурей занесенный / В пустыню пожелтелый лист!» («Цефей», 184); «Везде один... / Не знал он друга меж людей: / Так бури ток сухой листок / Мчит жертвой посреди степей!..» (Лермонтов, изд. «Academia», I, 17)[32].

Значительно соблазнительнее сопоставить с Лермонтовым стихи *В. Григорьева*. Сходство «Осады Чираха» и «Набега горцев» с «Черкесами» заключается не только в лексике или тематике, но и в жанре. Все три поэмы представляют собой описания пограничного боя; только в двух налицо рудименты личной фабулы. Отрывки III—V (стихи 45—102) «Черкесов» дают причину набега: желание безыменного черкесского князя освободить брата, сидящего в тюрьме у русских. В «Осаде Чираха» действие как будто должно развертываться вокруг героических подвигов Щербины, обороняющегося от лезгинов. Обе темы—и мести и героизма—только возникают и исчезают в батальных описаниях. Но, вернее всего, это в обоих случаях не жанровые особенности, но просто повествовательная неумелость авторов. Любопытна последовательность кусков обеих поэм. «Осада Чираха»: I—описание ночи; набег лезгинов; II—бой; III—описание утра; IV—VIII—эпизоды двухдневного боя; IX—лагерь победившего русского войска; X—вид поля битвы; XI—медитация о погибших. «Черкесы»: I—описание ночи; II—описание черкесских «нарушений границы»; III—V—совещания черкесов; VI—описание утра; VII—VIII—русская крепость и сообщение о нападении черкесов;—IX—X—бой; XI—русский лагерь (в «Набеге горцев»: I—описание утра; набег горцев; II—бой; III—победа и отдых русских). Параллели очень соблазнительны, но отсутствие каких бы то ни было дополнительных материалов вынуждает ограничиться их констатацией. Впрочем, против идентификации говорит одно соображение формального порядка. В своих ранних стихах Лермонтов еще слабо владеет рифмой. Однако он как будто бы никогда не смешивает плавных. Григорьев рифмует «шел—взор» («Черкес», 142) и «сталь—алтарь» («Набег горцев», 154). Это обстоятельство существеннее, чем наличие у Григорьева того же неправильного родительного падежа, что и у Лермонтова («Узнают власть того же б р е м я»—«Осада Чираха», 21; ср. «Из п л а м я и света»—Л е р м о н т о в, II, 65).

Значительно сложнее связь Лермонтова с поэтом *К*. Все четыре его вещи представляют точки соприкосновения с творчеством Лермонтова. В «Видении Рафаэля» рассказывается, как художнику предстала в видении дева Мария:

Воспрянул он—взял кисть—и начертал—
И целый мир, с немым благоговеньем,
Пред образом пречистой девы пал!
(«Цефей», 34).

В письме к М. А. Шан-Гирей из пансиона Лермонтов посылает стихотворение «Поэт». Первая его половина рассказывает о том же, о чем говорится в стихотворении *К*:

Когда Рафаёль вдохновенный
Пречистой девы лик священный
Живою кистью окончал:
Своим искусством восхищенный
Он пред картиною упал!

Соотнесенность этого стихотворения со стихами *К*. очевидна. Но соперничество двух поэтов не ограничивается двумя встречами. Длинное декламационное рассуждение о преступнике («Преступник») говорит об отсутствии у героя стихотворения совести, об отсутствии надежды:

Твой жребий мучиться, страдать
И с трепетом ждать муки новой...
Но мрачный гроб, тебе готовой,
Не отдалят потоки слез;
И ангел светлого эфира
К тебе слетит не с вестью мира,
Но с грозным мщением небес!

(«Цефей», 126).

«Преступник» Лермонтова (1829) чужд всякому раскаянию:

...Молчит в груди моей
Порыв болезненных страстей.—
Одни холодные остатки:
Несчастной жизни отпечатки,
Любовь к свободе золотой,
Мне сохранил мой жребий чудный.—
Старик преступный, безрассудный,
Я всем далек, я всем чужой.
Но жар подавленный очнется...
. . . .
Поминки юности забвенной
Прославлю я, и шум крамол...

(ГОДЪ VIII.)
No 1. — Ч. XXIX. 1 ЯНВАРЬ 1830.



ЛИТТЕРАТУРА.

ПРОЗА.

МАТЕРІАЛЫ ДЛЯ ИСТОРІИ РУСКИХЪ ЖЕНЩИНЪ - АВТОРОВЪ.

1682.

I.

Царевна Софія Алексѣевна.

По свидѣтельству Карамзина (*), Софію можно почесть одною изъ первыхъ извѣстныхъ намъ Писательницъ Рускихъ: въ бесѣдахъ съ Патріархомъ и другими духовными особами, составлявшими лучшій цвѣтъ тогдашней учености, Царевна, занимаясь чтеніемъ Слова Божія, старалась постигнуть всѣ красоты языка книжнаго и — понимала его: она умѣла слагать *духовныя пѣсни.*

(*) Пантеонъ Россійскихъ Авторовъ.

30

ИЗВѢСТІЯ.

Испытаніе въ искуствахъ, бывшее 21 Декабря въ Университетскомъ Благородномъ Пансіонѣ.

За десятидневнымъ непрерывнымъ испытаніемъ воспитанниковъ сего знаменитаго Пансіона въ языкахъ и наукахъ слѣдовало, по обыкновенію, испытаніе въ искуствахъ, всегда привлекающихъ безчисленную публику. Его Превосходительство, Г-нъ Попечитель М. Университета; Его Высокопревосходительство И. И. Дмитріевъ; многіе Сенаторы, и другія почетныя особы находились при семъ испытаніи. Оно началось *декламаціею.* Произнесены: 1. Павломъ Никифоровымъ, величественная Пѣснь Рускому Царю, соч. *В. А. Жуковскаго*, образовавшаго великія дарованія свои въ семъ древнемъ святилищѣ Музъ. 2. Сергеемъ Строевымъ, La harpe de Glorvina, par Resseguier. Сей воспитанникъ - юноша заступилъ своими отличными успѣхами мѣсто роднаго брата, вышедшаго въ прошломъ году изъ Пансіона. 3. Алексѣемъ Малыгинымъ, прекрасные стихи *А. А. Писарева* на побѣды въ Персіи. 4. Павломъ Карпенкомъ, также прекрасные стихи на переходъ чрезъ Балканскія горы. 5. Валеріаномъ Татариновымъ, Баснь *И. А. Крылова*: Колосъ.

Потомъ слѣдовала *Музыка.*

Алексѣй Терпигоревъ игралъ на фортепьяно Калькбреннерово рондо. Михайло Лермантовъ на скрыпкѣ аллегро изъ Маурерова концерта. Александръ Карышевъ на фортепьяно рондо Герца. Мих. Сабуровъ на фортепьяно кон-

СТРАНИЦЫ „ДАМСКОГО ЖУРНАЛА“ 1830 г. С СООБЩЕНИЕМ ОБ ИСПОЛНЕНИИ ЛЕРМОНТОВЫМ НА ВЕЧЕРЕ В БЛАГОРОДНОМ ПАНСИОНЕ „АЛЛЕГРО“ МАУРЕРА НА СКРИПКЕ

Та же поэтическая «дуэль» в третьем стихотворении—«Евгении». Автор отказывается от любви к адресатке:

Я щастлив, Пери полуночи,
Что не могу любить тебя;
. . . .
Кого так ищут эти очи?..
В кругу людей, наедине,
В златых мечтах бессонной ночи,
В твоем пророчественном сне,
Он над тобой, как ангел, вьется,
Душе понятен, невидим...
. . . .
Куда б ни шла ты, ожиданьем
Томится девственная грудь;
Каким-то сладким упованьем
Сопровождается твой путь,
И кто-то пламенным лобзаньем
К устам касается твоим,
Как будто ангельским дыханьем
Тебя лелеет серафим

(«Цефей», 127—130).

В «Письме» («Свеча горит! дрожащею рукою», 1829) Лермонтов развивает эту же тему (тема отказа от возлюбленной для другого в «К гению», I, 19—20; ср. обратную тему «К деве небесной»—I, 190). Адресатка письма не томится непонятным ожиданием; ее преследует не томление, но умерший возлюбленный:

И пыхнет огнь на девственны ланиты,
К груди младой прильнет безвестный дух,
И над главой мелькнет призрак забытый,
И звук влетит в твой удивленный слух.
Узнай в тот миг, что это я, из гроба
На мрачное свиданье прилетел...
. . . .
И по груди обоих вас промчится
Невольный хлад, и сердце закипит...
. . . .
Услышишь звук военного металла,
Увидишь бледный цвет его чела:
То тень моя безумная предстала
И мертвый взор на путь ваш навела!..

(Лермонтов, I, 24).

В более поздние годы Лермонтов говорит уже о духе, демоне, говорящем со спящей девушкой: «Сказка для детей» (1839), «Демон» (1841). Во втором случае тематическая близость к *К.* очень велика. Стоит отметить, что иные строки этого стихотворения («И я спокоен, как грозою / Опустошенная страна», поставленные *Виктором Стройским* в эпиграф к 8-й главе «Мечтателя») звучат очень по-лермонтовски.

Выше уже приводились основания, по которым повесть «Мечтатель» можно почти с уверенностью приписать В. М. Строеву. Все же в повести есть ряд моментов, заставляющих учитывать ее и при изучении молодого Лермонтова.

Ряд образов и ситуаций повести находит себе продолжение в творчестве Лермонтова; социальная биография героя намечена в записи «Сюжет трагедии» (IV, 402, № 5)—ср. тирады Фердинанда в «Испанцах»; глава 12-я

повести («Цефей», 104—105) сходна с аналогичной неразрешенной ситуацией в «Menschen und Leidenschaften» (IV, явл. 3—4); «эпилог» повести («Цефей», 115—117) напоминает ситуацию рассказа Джюлио, особенно стихи 508—509 поэмы; глава 9-я повести («Цефей», 94—98) сходна с «Menschen und Leidenschaften» (V, явл. 8; то же «Странный человек», сц. XII); конец 1-й главы «Мечтателя» («Цефей», 43—44) аналогичен ситуации в «Вадиме» (гл. XII). Встреча Владислава с Амалией во 2-й главе повести («Цефей», 49—51) сходна с той же гл. XII «Вадима».

Нужно отметить еще и нередкие в повести безместоименные конструкции: «Часто отвергает ласки неутешных подруг; часто разговаривает с Адольфом, думая, что он еще жив» («Цефей», 112); «Скрывает свое имя, но все в околотке зовут его Владиславом» («Цефей», 116)—ср. примечание к «Коварной жизнью недовольный» (Лермонтов, I, 426); ср. подобные же конструкции в «Вадиме»: «Так уничтожаю последний остаток признательности» (V, 13); «Одним словом делал всё, чем мог приобрести доверенность—и если ему удавалось...» (V, 14) и др. Впрочем, это, видимо, общее влияние школы Раича.

Очень важен, наконец, портрет героя: «Длинные, белокурые волосы, как у англичан, сыпались с круглой головы и рассыпались почти по плечам» («Цефей», 48—49). У Юрия Палицына «длинные русые волосы вились вокруг шеи» («Вадим»); у Печорина «белокурые волосы, вьющиеся от природы, так живописно обрисовывали его бледный, благородный лоб» («Максим Максимыч»)[33].

Персонажи «Кузнецкого моста» тоже можно сблизить с некоторыми персонажами «Княгини Лиговской»: ментор рассказчика, трактованный сатирически, выродится в Горшенкова; M-lle Орельева описана близко к Негуровой. В то же время в дальнейшем творчестве Строева, кроме указанной цитаты из Жуковского, прямых продолжений вещей «Цефея» нет.

Все это позволяет предполагать какую-то долю участия Лермонтова в произведениях Строева,—бо̀льшую в «Мечтателе» и меньшую в «Кузнецком мосте» (это косвенно согласуется с указанием рецензента «Дамского Журнала», что *Стройский*, *Стр*— и *NN*—одно лицо). Может быть и подпись заменена под обеими вещами псевдонимом потому именно, что Строев не мог себя считать единоличным автором этих произведений.

Свидетельство «Дамского Журнала» (как и отсутствие каких-либо напоминаний о «Цефее» в официальной литературе пансиона) дает возможность предполагать, что альманах составлен внутри, быть может, не пансиона, но литературного общества его воспитанников—общества, которым руководил Раич. Эта гипотеза не опровергает ни одного утверждения рецензентов «Цефея» и разрешает сразу три недоумения: об отсутствии рецензии на «Цефей» в журнале Раича; о близком тематическом сходстве стихов *К*. с хронологически близкими стихами Лермонтова; о некоторых нераскрываемых псевдонимах.

Если Раич не имел к «Цефею» отношения, трудно предположить, чтобы пансионский профессор не отозвался на альманах воспитанников пансиона. Это молчание совершенно объяснимо, если альманах составлялся в кружке, руководимом Раичем, если Раич принимал участие, хотя бы частичное, в редактировании сборника. Связь Раича с альманахом, кстати, может объяснить и то, что Свиньин знал о школьном его происхождении.

Автобиография Раича дает ключ к раскрытию второго недоумения: «Здесь читались и обсуживались сочинения и переводы молодых словесников... В собрании читались предварительно одобренные переводы и сочинения воспитанников, разборы образцовых произведений отечественной словесности и решались изустно вопросы ифики, эстетики и пр., предлагавшиеся попечителем, директором и инспектором»[34]. Иными словами, описываемые ежемесячные «торжественные собрания» в какой-то части превращались в школьные литературные турниры, в которых правомочно предполагать состязания не только «изустные», но и творческие.

Сборник составлялся, видимо, из архивов литературного общества. В таком случае можно без натяжки объяснить наличие в «Цефее» детски-неумелых стихотворений Василиска Григорьева и раскрыть подписи: *К.*—Николай Николаевич Колачевский, *Ю.*—Петр Юркевич[35]; *Е. Ш—й* остается нераскрытым. Одновременно с Дмитрием и Иваном Жировыми был выпущен XII классом Николай Шульговский[36]. Эта гипотеза дает право считать и участника «Цефея» Степанова не Петром Ивановичем, но Николаем (см. примеч. 25-е), что как будто подтверждается и подписью под вторым и третьим стихотворениями *Степ—ова.*

Против этой гипотезы говорит то, что Раич в автобиографии не упоминает о «Цефее». Но автобиография Раича не упоминает о многих фактах его жизни, например, о том, что из недр его кружка возник (в результате ухода Н. А. Полевого) «Московский Телеграф», о встречах Раича с Пушкиным, о том, что Раич был членом Общества любителей российской словесности, Казанского общества любителей отечественной словесности, Санктпетербургского вольного общества любителей российской словесности. Автобиография Раича—короткая мемуарная справка, написанная в старости, а не развернутые воспоминания.

До сих пор рассуждения сводились к вопросу о жанровом подобии, «фольклорности» тем и методов участников «Цефея» и молодого Лермонтова. Понятно, выяснить атмосферу пансионской словесности, показать тесную связь ее с поэтической системой молодого Лермонтова чрезвычайно важно. Существует, однако, ряд фактов, заставляющих предположить более близкую связь между Лермонтовым и «Цефеем».

В конце декабря 1828 г., т. е. после четырехмесячного пребывания в пансионе, Лермонтов писал своей двоюродной бабке, М. А. Шан-Гирей: «Я продолжал подавать сочинения мои Дубенскому, а Геркулеса и Прометея взял Инспектор, который хочет издавать журнал, Каллиопу (подражая мне!(?)), где будут помещаться сочинения воспитанников. Каково вам покажется, Павлов мне подражает, перенимает у.... меня!—стало быть..... Стало быть.....—но выводите заключения, какие вам угодно».

О чем идет речь в письме? М. Г. Павлов задумывает издание, которое будет подражать какому-то изданию Лермонтова. Традиция толкует это как подражание пансионским рукописным журналам, один из которых, как предполагается, редактировал Лермонтов. В начале статьи говорилось, что мы не располагаем никакими доказательствами того, что в пансионе существовала какая-либо «письменность» до 1830 г.; Лермонтов же в роли «издателя» журнала существует лишь для мотивировки приведенного комментария. Значительно проще объясняется письмо, если предположить, что Лермонтову принадлежит инициатива печатного изда-



В МОСКОВСКОМ КРЕМЛЕ
Акварель Е. Гертнера, 1839 г.
Собрание И. С. Зильберштейна, Москва

ния. В таком случае, понятно, незачем искать журнал «Каллиопа», но нужно констатировать смешение Лермонтовым значений слов «журнал» и «альманах». То, что Лермонтов был в кружке Раича в числе младших не только по возрасту, но и по стажу, не могло препятствовать ему предложить издать сборник.

Хронологически гипотеза не опровергается.

Б. М. Эйхенбаум датирует цитированное письмо Лермонтова концом декабря 1828 г. Эта дата близка к предполагаемой дате сдачи «Цефея» в цензуру, срок прохождения которой был, видимо, чрезвычайно короток[37].

Письмо Лермонтова к М. А. Шан-Гирей позволяет предполагать более близкое участие поэта в альманахе, чем одна инициатива издания. Из напечатанного в «Цефее» материала ближе всего к творчеству Лермонтова «Мысли, выписки и замечания», которые, видимо, по содержанию не оригинальнее, чем по жанру. Вопрос об авторстве «Мыслей, выписок и замечаний» в точном значении этого слова—вопрос о том, кем они составлены,—представляется очень существенным.

Афористичность сопутствует творчеству Лермонтова от «Вадима» до «Отрывка» (ср. несколько абзацев афоризмов, осознанных и мотивированных в качестве таковых в записи Печорина 11 июля—V, 270—271). Афоризм ощущается не только как брошенная вскользь эпиграмма,—не редка развернутая метафора, выросшая из острого сравнения. Таковы слова Казарина: «Мир для меня—колода карт»; это, понятно, развернутая в философское сравнение эпиграмма. Таковы слова Юрия («Menschen und Leidenschaften»): «Природа подобна печи, откуда вылетают искры».

С. С. Дудышкин, впервые опубликовавший первоначальный текст этого сравнения, характеризовал запись: «Есть мысли, записанные, видимо, для предполагавшихся стихотворений»[38]. Конкретная ошибка исследователя не опровергает общей справедливости его наблюдения. Запись Лермонтова: «Эпитафия плодовитого писаки. Здесь покоится человек, который никогда не видел перед собою белой бумаги»—понятно, является чистой воды прозаической заготовкой для стихотворения; запись—прозаическое содержание ненаписанной стиховой эпиграммы. Еще отчетливее «заготовочность» в дактилях «Синие горы Кавказа, приветствую вас!».

Из тридцати трех «Мыслей, выписок и замечаний» четыре могут быть рассматриваемы как такие же заготовки, переработанные Лермонтовым в стихи:

Стыдить лжеца, смеяться над дураком, просить взаймы у скупца, усовещевать игрока, учить глупца математике, спорить с женщиною—то же, что черпать решетом воду («Цефей», 149).	Стыдить лжеца, шутить над дураком И спорить с женщиной, все то же Что черпать воду решетом:— От сих троих избавь нас, боже!.. (I, 35, № 5).
Дурак то же, что и старая красавица; его ученость—белила, его начитанность—румяна, а умничанье—кокетство («Цефей», 154).	Дурак и старая кокетка—все равно: Румяны, горсть белил—все знание его!.. (I, 12).
Некто очень хорошо заметил, что тот самый пустой человек, кто наполнен собою («Цефей», 157).	Тот самый человек пустой, Кто весь наполнен сам собой (I, 34, № 2).

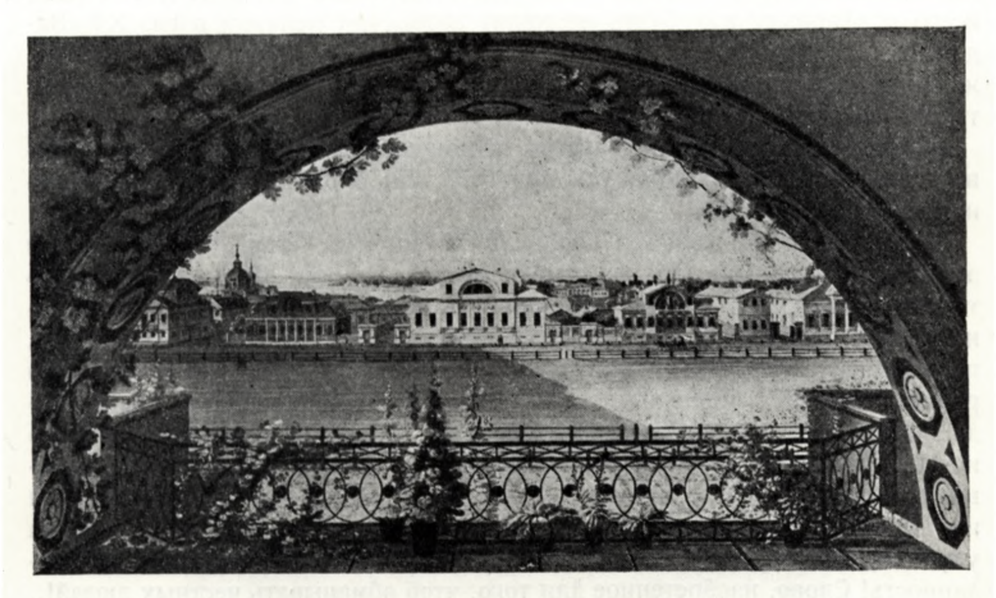
Есть престранные люди, которые поступают с друзьями как с платьем: до тех пор употребляют, пока износится, а там и кинут

(«Цефей», 157).

Есть люди странные, которые с друзьями
Обходятся как с сертуками:
Покуда нов сертук: в чести—а там
Забыт и подарен слугам!..

(I, 34, № 1).

Из этих эпиграмм одна («Тот самый человек пустой») представляет собой едва ли не общее место тогдашней афористики. Но вряд ли кто будет искать у четырнадцатилетнего мальчика (даже если это Лермонтов) оригинальных мыслей. Возможно и опасно иное. Что тексты «Цефея» являются источником лермонтовских мыслей,—очевидно. Но можно задать вопрос, не переложил ли Лермонтов в стихи чужие мысли: не является ли Лермонтов автором стихового текста, которому предшествует (в «Цефее») прозаический чужой текст?



ВИД ИЗ ОКНА НА НОВИНСКИЙ БУЛЬВАР В МОСКВЕ
Акварель неизвестного художника
Музей А. С. Пушкина, Москва

Подобное предположение психологически трудно совместимо со всем, что мы знаем о характере Лермонтова. Но если даже признать авторство афоризмов не за Лермонтовым, придется допустить, что их «составитель» обладал в глазах Лермонтова настолько большим авторитетом, что он поставил его в ряд с Пушкиным и Козловым. Имя В. М. Строева, которому «Дамский Журнал» приписывает авторство «Мыслей», явно не становится в один ряд даже с последней фамилией. Проще всего: неужели Лермонтову необходимо было, чтобы другой за него скомпилировал ряд афоризмов из французских авторов, которые полупансионеру Лермонтову были доступнее, чем многим из его соучеников.

Понятно, можно выдвинуть такую гипотезу: подобно поэтической «дуэли» между Лермонтовым и *К*., в кружке Раича были «дуэли» и иного рода; можно допустить, что Строев сочинял афоризмы, а Лермонтов, в порядке стихотворческих упражнений, перекладывал их в стихи. Натянутость

самой гипотезы очевидна. Не говорим уже о том, что все четыре указанные эпиграммы выписаны Лермонтовым с тем же тщанием, что и оригинальные стихи,—так относятся к самостоятельной творческой работе, а не к версификаторским упражнениям.

Но помимо отрицательных аргументов, здесь можно привести и положительные: ряд афоризмов находит себе подтверждение и развитие в творчестве Лермонтова. Здесь нет буквальных переложений, как с четырьмя цитированными эпиграммами, но приводимые «мысли» находятся в кругу поэтических идей Лермонтова.

«Как прежде люди были просты: они знали только то, чему учились. Ныне ничему не учась, все знают. (Черта характеристики XIX столетия.)» («Цефей», 148).

Этот афоризм вводит в круг постоянной лермонтовской темы—темы «нашего поколения» («Дума», 1838—«Мы иссушили ум» и т. д.). Ближе всего к афоризму как будто подходит авторская ремарка в гл. XI «Вадима»: «...в блаженном 18 ‹веке›... каждая жизнь была роман; теперь жизнь молодых людей более мысль, чем действие; героев нет, а наблюдателей чересчур много».

«Дружба теперь уже не чувство, а поношенная маска, которую надевает хитрость, чтобы обмануть простоту или скрыться от проницательности» («Цефей», 152).

Коварство, скрывающееся под личиной дружбы,—тема, так или иначе звучащая не меньше как в четырех стихотворениях Лермонтова одного только 1829 г.: «К П‹етерсо›ну» («Забудь, любезный П......н»), «К Д‹урно›ву» («Я пробегал страны России»), «Посвящение. N. N.—» («Вот, друг, плоды моей небрежной музы»), «К N. N.» («Ты не хотел! Но скоро волю рока»). Эта тема проходит через все творчество Лермонтова; еще в предисловии к «Журналу Печорина» говорится о том, что «коварная нескромность истинного друга—понятна каждому» и о «той неизъяснимой ненависти, которая, таясь под личиною дружбы, ожидает только смерти или несчастия любимого предмета, чтоб разразиться над его головою градом упреков, советов, насмешек и сожалений» (V, 228—229); ср. еще: «Благодарность! Слово, изобретенное для того, чтоб обманывать честных людей!.. слово, превращенное в чувство!—о премудрость небесная... как легко тебе из ничего сделать святейшее чувство!» («Вадим», V, 12).

Стоит отметить несколько мелких сопоставлений.

Ироническая оценка «непреложных законов Баттё» («Цефей», 155) совершенно идентична по позиции с отзывом Лермонтова о Дюсисе, «который, чтобы удовлетворить приторному вкусу французов, не умеющих обнять высокое, и глупым их правилам», изуродовал «Гамлета» (письмо к М. А. Шан-Гирей, 1831).

«У всякого свой конек; иные прельщаются эполетами и золотыми висюльками; другие—плюмажем на шляпе; третьи—серебряными пуговицами на зеленом виц-мундире. Некоторые восхищаются благосклонною улыбкою барышни; иные снисходительным взором замужней: последние глупее первых» («Цефей», 161). Этот перечень, на всем предшествующем фоне, звучит идиллическим предсказанием трагического перечня Арбенина:

.....у других на свете
Надежд и целей миллион,
У одного богатство есть в предмете,
Другой в науке погружон,

Тот добивается чинов, крестов—иль славы,
Тот любит общество, забавы,
Тот странствует, тому игра волнует кровь...
Я странствовал, играл, был ветрен и трудился,
Постиг друзей, коварную любовь...
. . . .
Все, что осталось мне от жизни, это ты...

21 Авг. 1830

№ 3420.

Въ Правленіе Императорскаго Московскаго Университета.

Отъ Пансіонера Университетскаго Благороднаго Пансіона Михаила Лермантова.

Прошеніе.

Родомъ я изъ Дворянъ, сынъ Капитана Юрія Петровича Лермантова, имѣю отъ роду 16 лѣтъ; обучался въ Университетскомъ Благородномъ Пансіонѣ разнымъ языкамъ и наукамъ въ старшемъ отдѣленіи высшаго класса; — нынѣ же желаю продолжать ученіе мое въ Императорскомъ Московскомъ Университетѣ почему Правленіе онаго покорнѣйше прошу включивъ меня въ число своекоштныхъ Студентовъ Нравственно-Политическаго Отдѣленія, допустить къ слушанію Профессорскихъ лекцій. — Свидѣтельства о родѣ и ученіи моемъ при семъ прилагаю. къ сему прошенію Михаилъ Лермантовъ руку приложилъ.

Въ 21. Авг.
Августа дня
1830 года.

ПРОШЕНИЕ ЛЕРМОНТОВА О ПРИНЯТИИ ЕГО В ЧИСЛО СТУДЕНТОВ МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

Институт литературы, Ленинград

Справедливость требует указать, что в одной компиляции В. М. Строева есть следующее место:

«Госпожа Неккер:

Женщины заполняют интервалы в разговоре и жизни, как хлопок в ящиках с фарфором—их считают за ничто, а без них все бы разбилось»[39].

Это, понятно, источник афоризма, который в «Цефее» (145—146) имеет такой вид: «Женщины наполняют пустоты жизни так, как пшено промежутки в виноградном боченке: пшено ничего не стóит, никуда не годится, а между тем необходимо, чтобы виноград не испортился».

Это сопоставление служит прекрасным доказательством того, что не Строев автор «Мыслей, выписок и замечаний». В афоризме «Цефея» сравнение существеннее мысли: перекладка фарфора ватой—материальная подробность светского быта; перекладка винограда пшеном—материальная подробность, которую легче всего узнать там, где укладывают виноград, т. е. на Кавказе, который Лермонтов знал с детства и наблюдал внимательно. Афоризм в «Цефее» предполагает не просто писательскую наблюдательность, но и конкретные познания. Аргумент другого рода: первая публикация не забывается, и чаще пересказывающий, чем цитирующий[40], компилятор Строев скорее привел бы афоризм г-жи Неккер в своей переделке, чем в редакции оригинала, если альманашный текст был бы текстом Строева.

Еще менее основательно было бы приписывать «Мысли, выписки и замечания» Строеву на основании того, что в них цитируется Шамфор: «Любовь нравится более брака, потому что романы занимательнее истории»[41]. У Шамфора сказано: «L'amour plaît plus que le mariage, par la raison que les romans sont plus amusants que l'histoire»[42]. Строев дает совершенно точный перевод. Переделка в «Цефее» (156) выворачивает афоризм наизнанку: «Сколько любовь приятнее женитьбы, столько роман занимательнее истории».

Изучение альманаха «Цефей» для анализа раннего творчества Лермонтова важно в такой же степени, в какой изучение лицейской словесности важно для анализа раннего творчества Пушкина.

Письмо Лермонтова к М. А. Шан-Гирей позволяет предположить непосредственное участие Лермонтова в альманахе. Это участие могло выразиться, во-первых, организационно—идеей издания книги и, во-вторых, сотрудничеством. В таком случае, помимо возможного участия Лермонтова в работе над «Мечтателем» и «Кузнецким мостом», нужно привлечь «Мысли, выписки и замечания», представляющие во всяком случае источники четырех пансионских же эпиграмм Лермонтова.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Г. Путятин, Перекличка альманахам. Материалы для библиографии русских литературных альманахов и сборников конца XVIII и первой половины XIX столетия (1794 по 1850 гг.), Новая Ушица, 1893: № 14—«Каллиопа» и № 224 дополнение к «Перекличке альманахам»)—«Утренняя заря» (ср. в последней книге определение альманаха, стр. 4); С. Венгеров, Русские книги, Спб., 1896, вып. V; № 88—«И отдых в пользу», № 94—«Каллиопа», № 236—«Утренняя заря».

[2] «Воспоминания генерал-фельдмаршала графа Дмитрия Алексеевича Милютина», Томск, 1919, I, 56. Ср. тот же текст, напечатанный по беловой рукописи, в публикации Н. Бродского, Московский университетский благородный пансион эпохи Лермонтова (из неизданных воспоминаний графа Д. А. Милютина).—«Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина. Отдел рукописей. М. Ю. Лермонтов. Статьи и материалы», М., 1939, 11.

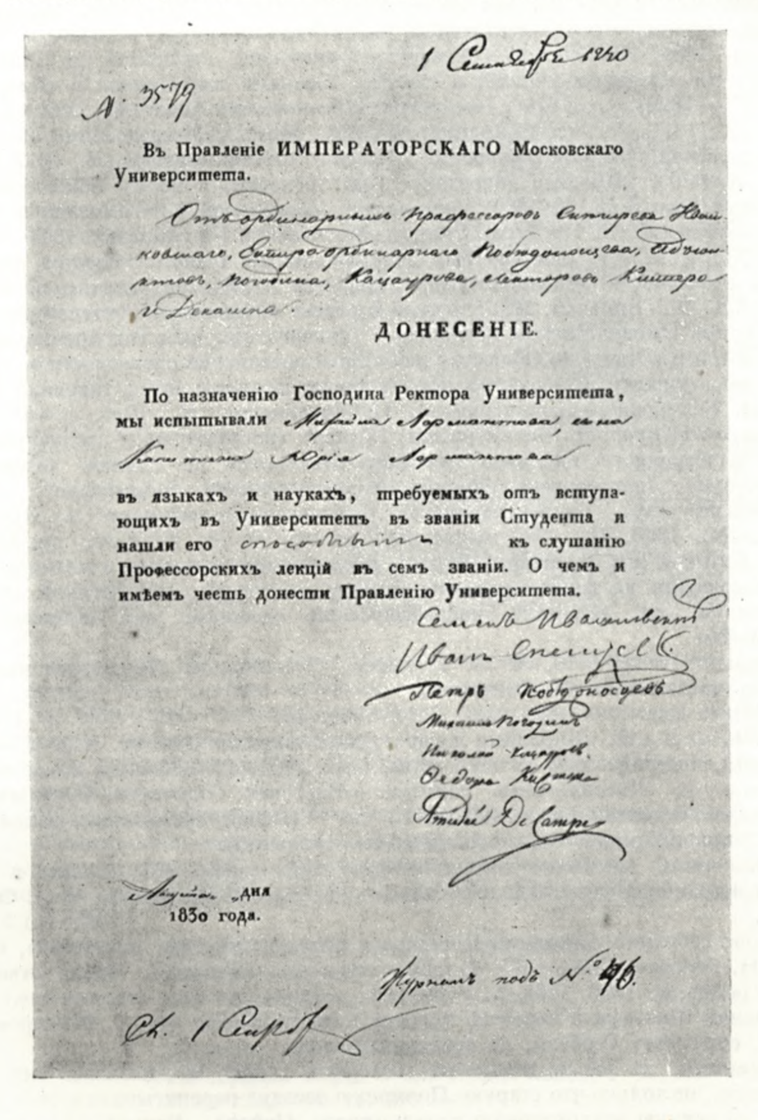
[3] С. Иванов, Лермонтов, М., 1938, 39—40.

[4] «Русское Обозрение» 1890, IV, август, 727.

[5] П. Висковатов, Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество, М., 1891, 39.

[6] «Иллюстрированное полное собрание сочинений М. Ю. Лермонтова. Редакция В. Каллаша», изд-во «Печатник», М., 1915, VI, 8.

[7] Год издания альманаха «Распускающийся цветок» указан ошибочно. «Избранные сочинения и переводы в прозе и стихах благородных воспитанников Университетского пансиона», М., 1824—1825, 3 части (Роспись российским книгам для чтения из библиотеки Александра Смирдина, № 6098) представляли собой не сочинения данных лет, но перепечатку избранных произведений из прежних изданий Московского



1 Сентября 1830

№ 3579

Въ Правленіе ИМПЕРАТОРСКАГО Московскаго Университета.

От ординарных профессоров Снегирева, Ивашковского, Экстраординарного Победоносцева, Адъюнктов, Погодина, Кацаурова, Лекторов Кистера и Декампа.

ДОНЕСЕНІЕ.

По назначенію Господина Ректора Университета, мы испытывали Михаила Лерментова, сына Капитана Юрія Лерментова

въ языкахъ и наукахъ, требуемыхъ отъ вступающихъ въ Университетъ въ званіи Студента и нашли его способным къ слушанію Профессорскихъ лекцій въ семъ званіи. О чемъ и имѣемъ честь донести Правленію Университета.

Семен Ивашковский
Иван Снегирев
Петр Победоносцев
Михаил Погодин
Николай Кацауров
Федор Кистер
Амедей Декамп

Августа дня
1830 года.

Журнал под № 46.

Сл. 1 Сент.

ДОНЕСЕНИЕ ПРОФЕССОРОВ МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
О ДОПУЩЕНИИ ЛЕРМОНТОВА К СЛУШАНИЮ ЛЕКЦИЙ

Институт литературы, Ленинград

университетского благородного пансиона. Ср. подобную же книгу «Избранные сочинения из Утренней Зари; труды благородных воспитанников Университетского пансиона», М., 1809, 2 части (Роспись Смирдина, № 6083). Об этом правильно догадывался С. Смирнов («Ученические журналы и сборники», М., 1901, 32).

[8] «Дамский Журнал» 1829, ч. XXVI, № 15, 29—30; № 16, 45—48 (о выходе номера в свет см. «Московские Ведомости» 1829, № 28, 5 апреля, 1364).

[9] «Отечественные Записки» 1829, XXXVII, № 107, 500—502.

[10] «Московский Телеграф» 1829, ч. XXVI, № 5, март, 96—97.

[11] Московский исторический архив, № 3, фонд 31, связка 6, книга 27, № 93.

[12] Моск. ист. арх., № 3, ф. 3, св. 8, кн. 38, № 60. Самое цензурное дело, к сожалению, утрачено.

[13] «Галатея». Журнал литературы, новостей и мод, издаваемый Раичем, 1829, ч. II, № 9, 165. Цензурное разрешение номера—от 27 февраля. Это первое упоминание о «Цефее» в печати.

[14] Рецензия подписана: *М. Б—в*. Раскрыть псевдоним не удалось. Под этой подписью может быть скрыт Михаил Игнатьевич Беляков (1790—1860), преподаватель математики, естествознания, статистики, коммерческих наук, истории и русского языка (1812—1831) Московской 1-й мужской гимназии, инспектор ее (1831—1836), затем инспектор казенных училищ в Москве. Беляков сотрудничал в «Друге Юношества» (1810—1820) и до 1829 г. выпустил: «Приношение Аполлону, или мои стихотворения» (М., 1811; Роспись Смирдина, № 6593), перевод «Исследования об ископаемых, в Московской губернии находящихся; издал Готтгель Фишер» (М., 1812; Роспись Смирдина, № 4481), «Краткое начертание Ориктогнозии, в пользу юношества» (М., 1822; Роспись Смирдина, № 4480), принятое в Московской 1-й гимназии в качестве учебного пособия; см. Г. Гобза, Столетие Московской 1-й гимназии. 1804—1904 гг., М., 1903, 53. С 1832 г. Беляков был действительным членом Общества любителей российской словесности («Словарь членов Общества любителей российской словесности», М., 1911, 49. Впрочем, М. Лонгинов в статье «Общество любителей российской словесности при Императорском московском университете» дает год приема М. И. Белякова—1834, а в «Отчете по Обществу любителей российской словесности за 1862 год» говорит о поступившем в Общество прозаическом переводе «всех творений Горация д. ч. М. И. Белякова».—«Сочинения М. Н. Лонгинова», М., 1915, I, 445 и 565). В «Московском Некрополе» Белякова нет. В числе «наставников и воспитателей» Московского благородного пансиона называет «Беликова» Н. Сушков («Московский университетский благородный пансион и воспитанники Московского университета, гимназий его, Университетского благородного пансиона и Дружеского общества», М., 1858, 43). Это может быть только М. И. Беляков, так как фитолог В. В. Беликов (ум. 9 января 1841 г.), воспитанник пансиона и магистр Московского университета по физико-математическому отделению, педагогикой как будто не занимался; см. «Русский биографический словарь», том «Бетанкур—Бякстер», 590—591.

[15] «Северная Пчела» 1829, № 35, 21 марта.—Альманах в Петербурге продавался в книжном магазине А. Ф. Смирдина.

[16] «Северные Цветы на 1830 год», Спб., 1829, 44.

[17] 1) В. Каллаш, Школьные литературные общества 20-х гг. XIX в.—Сб. «Помощь евреям, пострадавшим от неурожая», Спб., 1901; 2) С. Смирнов, цит. соч.; 3) Н. Янчук, Литературные заметки.—«Известия Отделения Русского Языка и Словесности Академии Наук» 1907, XII, кн. 4 (Янчук существенно дополняет работу С. Смирнова рядом библиографических указаний).

[18] Н. Кашин, Альманах двадцатых-сороковых годов.—Сб. «Книга в России, ч. II. Русская книга девятнадцатого века» под ред. В. Адарюкова и А. Сидорова, М., 1925.

[19] «Полное собрание сочинений Шиллера в переводе русских писателей», изданное под ред. Н. Гербеля, Спб., 1875, I, 669: «Отрывок из трагедии: Мария Стюарт. Перевод *К.*» («Цефей», 1829, 166). А. Горнфельд в примечаниях к второму тому «Собрания сочинений Шиллера в переводе русских писателей» под ред. С. Венгерова, Спб., 1901, 557, списывает Гербеля, не оговаривая этого.

[20] «Разумеется, что уж не только на „Северные цветы" накидывалась она, тогдашняя молодежь, не только-что старую „Полярную звезду" переписывала в свои заветные тетрадки, но всякую литературную падаль, вроде „Цефея", „Венка", или, как сшутил сам издатель в предисловии, „Веника граций" пожирала. И понятное совершенно дело. В каком-нибудь несчастном „Венике" она встречала один из прелестных рассказов Томаса Мура в „Лалла Рук", „Покровенный пророк Хорассана", какой-нибудь перевод, разумеется посильный, из Гёте и Шиллера или из Ламартина и Гюго... Не „Россиадами" и альманашники потчевали».—Аполлон Григорьев, Воспоминания, изд. «Academia», 1930, 105.

[21] 1) «Речи и стихи, произнесенные в торжественном собрании Университетского благородного пансиона по случаю выпуска воспитанников, окончивших курс учения 1829 года апреля 6 дня. При сем акте отчет пансиона за 1828 год», М., 1829 (ценз. разр. предшествует акту: 27 марта 1829 г., Павел Щепкин)—X выпуск; 2) «Речи, разговор и стихи, произнесенные в торжественном собрании Первой московской гимназии по случаю выпуска благородных воспитанников, окончивших курс учения

ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ КНИГИ УЧИТЕЛЯ ЛЕРМОНТОВА А. ЗИНОВЬЕВА „О НАЧАЛЕ, ХОДЕ И УСПЕХАХ КРИТИЧЕСКОЙ РОССИЙСКОЙ ИСТОРИИ"

Государственная библиотека СССР им. Ленина, Москва

О НАЧАЛѢ,
ХОДѢ И УСПѢХАХЪ
КРИТИЧЕСКОЙ
РОССІЙСКОЙ ИСТОРІИ.

РАЗСУЖДЕНІЕ,
сочиненное
ИМПЕРАТОРСКАГО МОСКОВСКАГО
УНИВЕРСИТЕТА
Словесныхъ наукъ Кандидатомъ
Алексѣемъ Зиновьевымъ
для полученія степени Магистра.



МОСКВА,
Въ Университетской Типографіи.
1827.

1831 года ноября 6 дня. При сем отчет Первой гимназии за 1831 г.», М., 1831 (ценз. разр. 30 сентября 1831 г., Иван Снегирев)—XII выпуск; 3) «Моск. Вед.» 24 апреля 1829 г., № 33, 1558—1560—X выпуск; 4) «Моск. Вед.» 3 мая 1830 г., № 36, 1644—1646—XI выпуск (29 марта); 5) «Дамск. Журн.» 1830, XXIX, № 2—«Известия», 30—31—экзамен 21 декабря 1829 г.; 6) «Дамск. Журн.» 1830, XXX, № 17—«Смесь», 59—61—XI выпуск.

[22] Грузинова нельзя даже привлекать к рассмотрению в качестве возможного кандидата. Его «Цитра или мелкие стихотворения И. Гру—нова» (М., 1830) обличает совершенную техническую (и орфографическую) беспомощность. Стоит отметить во второй книге его стихов «Мечты и звуки поэзии» (М., 1842), в «Портретной галлерее» портрет 4 (53—54):

Он сам в стихах портрет свой пишет,
Сам похвалой себе кадит,
Он самомненьем только дышит
И о себе лишь говорит.
Он очень моложав лицом,
Но сердцем стар,—в том сердце холод,
И не глядя на то, что молод,
Прослыл давнишним хитрецом.

Не загробный ли памфлет это на Лермонтова?

[23] «Русский биографический словарь», том «Жабокритский—Зябловский», 46. О «рассуждении» Степана Жирова см. «Речи... 1829 года», 59.

[24] «Речи...», 1828, 52.

[25] Список произведений: А. Мезиер, Русская словесность с XI по XIX столетие включительно, Спб., 1899, 387, №№ 17462—17468; Некролог с биографическими сведениями—«Петербургская Газета» 1876, № 45, 5 марта; «Русский биографический словарь», том «Смеловский—Суворина», 296—297, перевирает сведения о мемуарах Степанова. Надгробие («Петербургский Некрополь», IV, 166) дает дату рождения 1814. О службе в канц. моск. воен. ген.-губ.: К. Нистрем, Московский адрес-календарь для жителей Москвы, М., 1842, II, 27. На акте пансиона 14 апреля 1823 г.

читал длиннейшее стихотворение александринами «Авраам, приносящий в жертву Исаака» Петр Степанов («Речь...», 1823, 17—20). В предшествующих выпуску XII курсах был Николай Степанов: его картины отмечены среди лучших («Речь...», 1825, 30), его фортификационный чертеж среди лучших («Речь...», 1827, 43), и в 1827 г. он награжден в 7-м классе именной серебряной медалью (там же, 41). Не ему ли принадлежит подписанное: *Николай Степанов*, стихотворение «Не для меня» («Галатея» 1829, ч. IV, № 20, 233—235)?

[26] «Русский биографический словарь», том «Смеловский—Суворина», 531—532. Обстоятельная сводка печатных работ Строева—в «Полном собрании сочинений В. Белинского» под ред. С. Венгерова, VII, 571—574.

[27] Сведения, сообщаемые о нем Б. Модзалевским, ограничиваются указанием на его сотрудничество в «Современнике», «Сыне Отечества» и других журналах и справкой о его книге «XII сонетов», изданной в Москве в 1837 г.—«Русский Библиофил» 1913, № 8, 33, примеч. 3-е. В «Русском биографическом словаре» С. И. Стромилов не упомянут.

[28] С итальянской речью «Смерть Данте» он выступил еще на акте 10 апреля 1826 г. («Речь...», 1827, 32—34).

[29] Были напечатаны следующие его стихотворения: «Гречанка»—филэллинистическое («Невский альманах», 1826, 107—109), за подписью *В. Григорьев*; «Трубка казака» («Невский альманах», 1827, 176—178), с пометой: «Константиногорск. 1825»—лирическое развитие ситуации из пушкинского «Кавказского пленника» (казак на-страже); «Переезд через Кавказские горы (отрывок из письма к В. И. С—у)», за подписью *Гри—в*, с пометой: «Тифлис(!)» («Невский альманах», 1830; здесь же, за полной подписью: *В. Григорьев*, стихотворение «Князь Андрей Курбский»). Также за полной подписью напечатаны: в «Северных Цветах на 1827 год»—стихотворение «Бештау»; в «Северных Цветах на 1828 год»—«Послание к Н. Ф—у»; за подписью *Василий Григорьев*, в «Северных Цветах на 1828 год»—стихотворение «Сетование (Израильская песнь)». Соблазнительно идентифицировать этого В. Григорьева с Василиском Григорьевым, выпущенным XIV классом в 1826 г. («Речь...», 1827, 41) и читавшим на выпуске стихотворение «Куликово поле». Григорьевых, впрочем, в пансионе было много. Одновременно с Василиском, XIV же классом, выпущен Алексей Григорьев; в 1827 г. в 6-м классе именную серебряную медаль с листом получил Павел Григорьев («Речь...», 1828, 52), выпущенный в IX выпуске с чином X класса («Речь...», 1829, 57).

[30] Вторая эпиграмма—«Надпись на изображение осла»:

Что сей вид изображает,
Каждый тотчас даст ответ:
Всякий в нем осла узнает,
А Глупонов свой портрет

едва ли не восходит к переведенной de Kérivalant эпиграмме Джона Оуэна:

D'un homme sans mérite dont on avait fait un éloge
D'un âne l'on a fait l'éloge en ce temps-ci:
Pourquoi t'en étonner?.. On fait le tien aussi*.

(«Epigrammes choisies d'Owen, traduits en vers français par feu M. de Kérivalant», Lyon, 1819, livre 8, Epigramme VI, 293).

[31] Может быть Николаю Николаевичу (?) Колачевскому. Н. Колачевский (ум. 1865?) был избран сотрудником Общества любителей российской словесности 18 октября 1827 г. и напечатал в «Сочинениях в прозе и стихах» два стихотворения.—«Словарь членов Общества любителей российской словесности» 1911, 191. С. Раич называет Колачевского в числе «под его руководством вступивших на литературное поприще некоторых из юношей».—«Русский Библиофил» 1913, VIII. Комментируя автобиографию Раича, Б. Л. Модзалевский почему-то называет Колачевского Николаем Ивановичем. Колачевский в 1827 г. получил золотую медаль; в учебном 1826—1827 г. отмечено его рассуждение «О власти родительской по римскому и русскому праву»; на акте в 1828 г. он читал стихотворение «Гений» («Речь...», 1828, 44—48, 52, 53). В «Русском Зрителе» 1829, IV, №№ 15 и 16, 185—196, напечатан его перевод второй сцены I акта «Дона Карлоса, Инфанта Гишпании, драматической поэмы, сочиненной Шиллером», с пометой: «1827 года Июль». Целый ряд стихотворений Колачев-

---

* На человека без достоинств, которого хвалили
В наши дни восхваляли осла.
Что тебя в этом удивляет? Хвалили и тебя.

ского напечатан в «Галатее»: «Четыре века (из Шиллера)», 1829, № 33; «Демон-разрушитель», 1829, № 36; «Волна. Подражание Тидге», 1829, № 45; «Месяц. Баллада», 1830, № 12; «Три возраста», 1830, № 17; «Надпись к картинке покойника, изображающей корабль в открытом море», 1830, № 27; «Экспромт А. А. З—й», 1830, № 29; «Дитя и старец», 1830, № 33. Это сотрудничество, впрочем, естественно для протеже Раича.

[32] Ср. «Дубовый листок».—Лермонтов, изд. «Academia», II, 139.

[33] Ср. внешность Лермонтова—автобиографичность портрета Печорина, в частности цвет его волос; сводку дает С. Дурылин, «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова, М., 1940, 104—105.

[34] «Русский Библиофил» 1913, VIII, 33.

[35] Его фортификационный чертеж 1825 г.—в числе лучших («Речи...», 1827, 43); в марте 1827 г. в 6-м классе награжден именной серебряной медалью; в том же году отмечены его фортификационный чертеж и рассуждение «О гении и вкусе, соединенных в произведениях изящных»; в том же году напечатан его перевод с французского книги ⟨Д. А.⟩ Столыпина «О фортификационном профиле» («Речь...», 1828, 52 и 54). Выпущен XII классом в 1828 г. («Речь...», 1829, 57) в IX выпуске. Тот ли это Петр Ильич Юркевич, который умер в 1884 г. тайным советником и председателем Театрально-литературного комитета? См. Языков, Обзор жизни и трудов покойных русских писателей, 1888, IV, 114; «Русский биографический словарь», том «Щапов—Юшневский», 335—336. Это, вероятно, драматург Юркевич—человек, близкий кругу Греча, куда, из пансионеров, входил В. М. Строев. Участие Юркевича в «Цефее» вероятнее, чем Николая Юрьева, выпущенного в VII выпуске с чином X класса («Речь...», 1827, 41).

[36] Николай Шульговский в 6-м классе в 1826 г. получил серебряную медаль («Речь...», 1827, 41) и в 1827 г. выпущен в VIII выпуске с чином XII класса («Речь...», 1827, 52). Может быть он—Николай Федорович, ум. в 1849 г., похороненный вместе с Николаем Николаевичем (1845—1899)? См. «Петербургский Некрополь» IV, 608. В «Русском биографическом словаре» есть доктор медицины Дмитрий Николаевич; не сын ли он Николая Федоровича (1841—1882)? См. том «Шебанов—Шютц», 251.

[37] Сроки пребывания писательских рукописей в цензуре до сих пор, несмотря на первостепенную важность этого вопроса, не изучены. Цензурный устав 1828 г. гласит: «Представляемые в цензуру рукописи и книги должны рассматриваться без всякого отлагательства; а срочные издания всех поспешнее. Вообще не дозволяется цензору задерживать рукописи или книги самой обширной долее трех месяцев; а статьи, назначенные для периодических изданий, долее того срока, в который положено программою выходить каждой части или листу оных. В продолжении сего времени всякая рукопись должна быть рассмотрена, одобрена или запрещена, или же возвращена предъявителю для исправления замеченных мест» (§ 49). «Равным образом предписывается комитетам и цензорам не замедлять выдачею позволительных билетов на книги и сочинения, напечатанные по одобрению цензуры. Сии билеты должны быть выдаваемы на выпуск срочных изданий в 24 часа; на все прочие книги не позже трех дней» (§ 50). Обращаемся к примерам. 26 ноября 1828 г. Пушкин посылает Дельвигу «Ответ Готовцевой» для «Северных Цветов на 1829 год»; цензурное разрешение альманаха—27 декабря. 3 августа 1830 г. М. П. Погодин пишет С. П. Шевыреву: «Принимаюсь переписывать „Марфу“ и напечатаю под чужим именем»; на вышедшей анонимно трагедии цензурное разрешение от 26 августа. Пушкин 2 января 1831 г. получает от П. А. Вяземского стихи для передачи их М. А. Максимовичу в альманах «Денница»; 9 января они уже у Максимовича; цензурное разрешение «Денницы»—20 января. Рукопись «Повестей Белкина» получена П. А. Плетневым между 18 и 21 августа 1831 г.; цензурное разрешение книги—1 сентября. Во всех случаях прохождение рукописью цензуры занимает меньше месяца, доходит иногда до десяти дней. Для безвестных авторов (не в пример адъюнкту Московского университета Максимовичу или профессору Екатерининского института Плетневу) срок должен был удлиняться, понятно; принимая его в двадцать дней, получаем дату около 19 декабря, примерно совпадающую с вероятной датой письма—21 декабря.

[38] «Отечественные Записки» 1859, CXXVII, 249.

[39] «Тысяча анекдотов, острот, каламбуров, шуток, глупостей, забавных и интересных случаев и т. п. с прибавлением всего замечательного, что известнейшие новые и старые писатели всех стран говорили добра и зла о женщинах; переведены, собраны и составлены В. Строевым», 1856, книжка IV, Спб., «Добро и зло о женщинах», стр. 32—33 отдельной пагинации, № 26.

[40] Ср. в неизданных «Записках молодого человека» («Добро и зло», кн. V, 57, № 29); «Один русский писатель заметил» («Добро и зло», кн. VI, 47, № 35); «Один русский романист заметил» («Добро и зло», кн. IX, 19, № 14).

[41] «Тысяча анекдотов...», кн. V, «Добро и зло», 22.

[42] «Œuvres de Chamfort, recueillies et publiées par un de ses amis ⟨Guinguené⟩, Paris, chez le directeur de l'Imprimerie des Sciences et des Arts», an III. ⟨1795⟩. Цитирую по изданию Chamfort, Produits de la civilisation perfectionnée.—«Mercure de France», Paris, 1905 (Collection des plus belles pages). «Maximes et pensées», chap. VI: «Des femmes, de l'amour, du mariage et de la galanterie», 74.

СТИХОВЕДЧЕСКАЯ ШКОЛА ЛЕРМОНТОВА

Статья Леонида Гроссмана

I

Один из первых исследователей лермонтовского стиха, Д. Г. Гинцбург, определивший его как явление песенного характера, подчиненное началам чисто музыкального ритма, высказал сожаление, что великому поэту не были известны теоретические учения о напевном строе стиховой речи, как и лучшие образцы античной лирики, соответственно организованные древними рапсодами. Это могло бы, по мнению исследователя, придать больший размах и бо́льшую уверенность поразительной мелодической интуиции Лермонтова-стихотворца[1].

Замечательный знаток восточного и западноевропейского стиховедения, правильно определявший основу лермонтовского стиха, Д. Г. Гинцбург не был, однако, достаточно осведомлен в истории русских стиховедческих теорий; он не мог поэтому знать, что его пожелание встретило в действительности осуществление и «гениальный отрок» имел учителей, теоретически раскрывавших ему музыкальную основу поэтической речи.

В развитии Лермонтова-стихотворца обращает на себя внимание одна любопытная черта: в среде его наставников преобладали ученые литературного направления, совмещавшие специальную исследовательскую работу с писательским трудом, переводами, редактированием журналов. Среди учителей Лермонтова было много поэтов, критиков, выдающихся ораторов. Было также несколько замечательных стиховедов, рано сообщивших подрастающему поэту теоретические основы его трудного искусства.

Мы имеем поэтому все основания считать, что Лермонтов был рано приобщен к теории русского стихосложения и его поэтическая практика не слагалась независимо от воспринятой им «науки о стихе». Это тем вероятнее, что основные свойства его поэтической речи находятся в полном соответствии с руководящими принципами тех стиховедческих теорий, которые в лермонтовскую эпоху понемногу завоевывали у нас всеобщее признание.

В начале XIX в. исследователи русского стиха приходят к заключению, что версификационная теория, выработанная у нас в XVIII в. и получившая обязательное значение, не соответствует богатству тонов и неограниченным напевным и стиховым возможностям русской поэтической речи. У современных поэтов они наблюдают постоянные отступления в стихотворной практике от школьной теории, что́ только и дает им возможность проявить изумительную музыкальность русского стиха. Эта новая мелодическая речь, зачаровавшая слушателей Батюшкова, Жуковского, Пушкина, опровергала все схемы старинной стиховедческой теории и через голову теоретиков возвращалась к подлинной напевности русского народ-

ного стиха. Сложные и трудно уловимые размеры крестьянских песен, северных былин, исторических сказаний привлекают пристальное внимание исследователей, стремящихся определить законы музыкальности русского стиха. Отсюда две господствующие темы в русском стиховедении 20—30-х годов прошлого столетия: 1) поэтическая речь строится на начале музыкального ритма; 2) в русских народных песнях следует искать законы благозвучия и для метрически организованного, «книжного» нашего стиха. Обе эти темы были рано восприняты Лермонтовым, обе они явственно ощущаются на всей его поэтической практике.

Такому развитию Лермонтова-поэта всячески способствовали первые руководители его литературных исканий.

Его учителя словесности—лирические поэты Мерзляков и Раич; пансионские и университетские профессора—Дубенский, Кубарев, Надеждин—авторы замечательных трактатов о напевной интонации русского стиха; один из первых его литературных воспитателей, Зиновьев, отождествляет поэзию с «музыкой без текста»; исследователи восточной и античной литератур Болдырев и Оболенский приобщают его к мелодическому строю древней поэзии; его первый редактор, О. И. Сенковский,—страстный сторонник «музыкальной» версификации.

Все это следует учитывать при изучении лермонтовского стиха.

II

В начале XIX в. стиховедение выступает у нас не только как теоретическая проблема, но и как практическая задача, входящая в систему обучения родному языку и литературе. В монографиях о стихе, изложением которых мы займемся ниже, прямо говорится об «обучении детей российскому стихосложению», о необходимости «поселить в юных писателях хотя некоторую любовь к родным нашим размерам».

В ряду предметов, преподававшихся в Университетском благородном пансионе, значилась и просодия.

В программах высшего класса, в разделе «Теория изящных искусств и красноречия», имелось специальное задание: «Виды сочинений стихотворных и пиитика». В общих правилах поэтики поставлены следующие темы: «Язык поэзии и разные роды стихотворений; правила русского стопосложения»[2]. В учении о художественной речи различается благозвучие ораторское и стихотворное. Первое состоит: а) в эвфонии, b) эвритмии, с) гармонии; второе—в стопосложении: а) количественном, b) тоническом, с) силлабическом.

В плане исторического изучения поэтики требовалось: «Показать различные роды стихотворений у древних и разделение пиитики по Аристотелю и Горацию.—Разделение Буало, Лагарпа, Баттё, Блера, Эшенбурга, Аста, Бахманна, Бутервека и замечательнейших писателей русских». В отделе «Лирика» выделялись: «Форма лирических стихотворений. Размер лирических стихотворений. Строфы в оных. Правила гимнов в отношении к их сущности и форме. Образцы лирической поэзии у древних... Кантата, оратория и хор. Отличительное свойство элегии. Виды ее. Романс, сонет и другие мелкие лирические стихотворения. Отличительное свойство песен. О песнях русских в отношении к их содержанию и форме»[3].

Среди учебников, изданных специально для Университетского благородного пансиона, имелась и книга по стихосложению. Это была изданная анонимно, принадлежащая перу В. С. Подшивалова «Русская просодия

или правила как писать стихи с краткими замечаниями о разных родах стихотворений. Для благородных воспитанников Университетского пансиона. Издание второе. М., 1814». Она обращается к начинающим авторам и дает вкратце сведения о стопе, рифме, ямбах, хореях, дактилях, стихе дактило-хореическом, о «неравных» (т. е. вольных) стихах, о строфе и различных поэтических жанрах (аполог, идиллия, эклога, поэма, «драматическое стихотворение», лирика, т. е. оды, гимны, дифирамбы, элегии; даны также сведения о дидактической поэме, сатире и эпиграмме).

Через такие школьные пособия Лермонтов пробивался к живому и творческому восприятию русского поэтического слова.

Но в его распоряжении находились и более серьезные руководства. В программах «для испытания желающих поступить в Московский университет» (М., 1835) имеются вопросы: «О стопосложении вообще и о русском в особенности»; «Размер лирических стихотворений. Строфы в оных. Примеры из отечественных лириков». В виде пособия указана «Пиитика» Рижского.

Это одно из наиболее крупных исследований по стиху первой четверти XIX в.—«Наука стихотворства» Ивана Рижского (изданная Академией наук в 1811 г.). Как исследование, официально признанное академией и университетом и обязательное для поступающих на словесное отделение, оно, несомненно, было знакомо Лермонтову.

Как же понимает задачи поэта автор трактата?

Стихотворец «дает своему слову такое сладкозвучие, которое делает оное подобным музыке, исчисляя и измеряя все входящие в его речь звуки. Он как бы присвоил себе то нашего слова качество, которое мы называем ладом (rhythme) или слогопадением (cadence), так, что в его речи бывают подобраны слог к слогу ⟨в определенной пропорции времени⟩...». Этим обусловлено эстетическое впечатление мерной речи: «от сего самые дикие находят удовольствие в пении и пляске, имеющих свое основание на подобном отношении звуков и движений»; но в стихе «пропорция» проще и понятнее, чем в музыке и пляске; «древние соединяли все их вместе».— «Поелику,—заключает автор,—музыка и пляска ныне составляют совсем отделенные от стихотворства (к немалой потере оного) искусства, то займемся единственно ладом слова». Изображения необычайных движений сердца «посредством пения, сопровождаемого лирою и даже пляскою, были не что иное, как первоначальные лирические стихотворения»; многие из них «бывают и в наши времена сочиняемы с тем, чтоб их петь и при том с музыкою, как-то кантаты и обыкновенные песни». В этих жанрах поэт действует не только на чувство, но и на слух: «от сего в песнях много бывает прекрасных звукоподражаний и таких речений, кои, ничего не означая, в звуках своих содержат некоторый как бы отголосок выражаемых пением чувствований; от сего также иногда повторяется стих или несколько слов»[4]. Рижский особо изучал романс и балладу, а в разделе драматических сочинений—оперу.

Все это следует иметь в виду при изучении раннего Лермонтова: и принцип звукописи, и признание самоценности стиховой речи, как бы «песен без слов», и внимание к жанру романса. Возможно, что все это действительно послужило Лермонтову.

Но, конечно, не менее учебников и пособий действовала на юношу-поэта живая речь его наставников.

Одним из первых литературных воспитателей Лермонтова был виднейший знаток «поэзии и красноречия», профессор Мерзляков. Это был поэт, оратор, переводчик, исследователь древней и новой словесности. Автор торжественных од, кантат и хоров, написанных на различные официальные случаи, он прославился своими народными песнями и романсами, получившими самое широкое распространение в мещанской и разночинной среде (как, например, открывающая «Грозу» Островского песня «Среди долины ровныя...»). Известность таких стихов даже перешла за пределы родины их автора: «Англичане, немцы и французы с отличною похвалою приняли переводы его песен»,—сообщал биограф Мерзлякова. Одновременно этот ученый-стихотворец неутомимо переводил поэтов древности и Возрождения—«Эклоги» Вергилия, «Освобожденный Иерусалим», «Письмо Горация к Пизонам о стихотворстве». В его знаменитой «Науке о стихотворстве» (как названо это послание в сборнике «Подражаний и переводов» Мерзлякова) имеется ряд «стиховедческих» определений и замечаний: Гомер «дал стопы» поэтам для эпических изображений, Архилох—

Гремящий Ямб извлек из лиры оскорбленной...

Это основной размер, звучный и стремительный, «текущий с быстротой»:

Шесть крат измеренный, он триметр составляет,
С начала до конца движений не меняет;
Но чтоб важнее сам и медленней ступал,
Он отчески права Спондею даровал,
Условясь между тем, чтоб сей, к его угоде,
Два места для него оставил на свободе...[5]

Можно думать, что горациево «Послание к Пизонам о стихотворстве» в передаче Мерзлякова было одним из первых «рассуждений о стихе», прочитанных Лермонтовым.

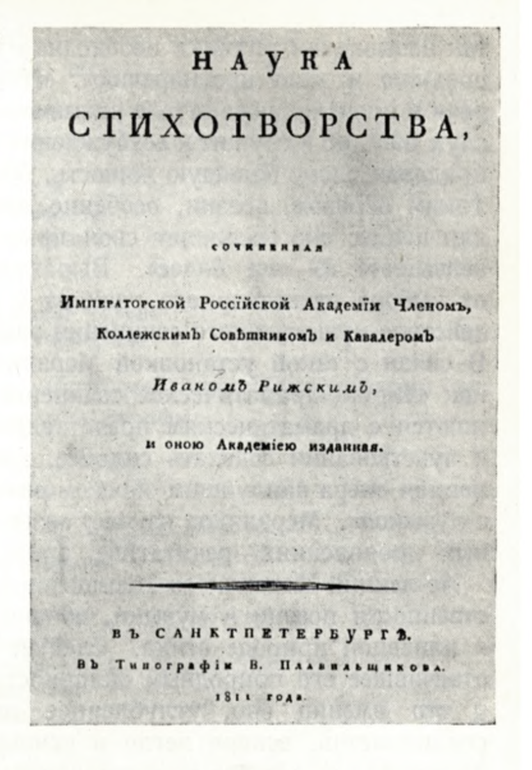
Общение Мерзлякова с крупнейшими современными поэтами способствовало росту его лирического дарования. В журнале Мерзлякова «Амфион» сотрудничали, помимо Жуковского, Батюшков, Вяземский, Денис Давыдов. Но особенно значительна была роль Мерзлякова как преподавателя: он обладал замечательным даром лекторского искусства. Он выступил одним из первых в Москве с публичными лекциями о словесности и по теории изящных искусств. По свидетельству одного из его слушателей, С. П. Шевырева, «лекции Мерзлякова состояли большей частью в критических импровизациях... В критике и философе сказывался поэт по призванию...».

Такой творческий подход к науке слова предопределил широкое построение курсов Мерзлякова. Согласно его программе, для изучения поэзии необходимо предварительное знакомство с другими изящными искусствами и эстетикой. Изучению поэтики должны предшествовать курсы по истории изящных искусств «от греков до нынешнего времени» и по теории художественного творчества. Лишь затем можно обратиться к изучению «языка стихотворного»—метрики, законов античного и нового стихосложения и форм (т. е. жанров)—драмы, эпоса, лирики. К этому необходимо присоединить историю древнего и нового стихотворства по основным родам и знаменитым произведениям[6].

Необходимо отметить, что Мерзляков-теоретик занимал,—особенно в конце 20-х годов,—достаточно устарелые позиции. «Не допуская

ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ КНИГИ И. РИЖСКОГО „НАУКА СТИХОТВОРСТВА", Спб., 1811 г.

Литературный музей, Москва


НАУКА СТИХОТВОРСТВА,

сочиненная

Императорской Россійской Академіи Членомъ, Коллежскимъ Совѣтникомъ и Кавалеромъ

Иваномъ Рижскимъ,

и оною Академіею изданная.

ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ.

Въ Типографіи В. Плавильщикова.

1811 года.

законности романтизма», возражая против эпиграфа надеждинской диссертации: «Где жизнь, там и поэзия»[7], московский профессор риторики очутился в конце концов в тяжелом положении ученого и критика, отброшенного жизнью и ростом новейшей поэзии в тупики обветшалых и изжитых теорий предшествующего столетия. Согласно преданию, Мерзляков плакал, читая «Кавказского пленника». «Он чувствовал,— рассказывают очевидцы,—что это прекрасно, но не мог отдать себе отчета в этой красоте и безмолвствовал». Это ощущение поэтически ценного, свойственное Мерзлякову, спасало его преподавание от сухости и реакционности. Теоретические основы искусства слова всегда живо занимали его. Плавность и быстроту стихотворной речи Мерзляков считал «качествами, составляющими благозвучие слога»; «но они заключают в себе не главную, а только механическую часть поэзии, хотя и суть необходимые условия для всякого поэта». Он отчетливо сознает и одним из первых у нас формулирует положение, что «должно быть особенное воспитание для стихотворца и оратора»[8].

Как поэт и теоретик словесности Мерзляков был хорошим знатоком и вопросов стихосложения. В своем учебнике по теории словесности он уделяет много внимания проблемам просодии, метрики, ритмики и собственно поэтики: «Стихотворец не должен презирать изучение столь нужной науки; ибо от соблюдения правил ее и от искусного выбора и влияния мер ⟨т. е. размеров⟩ происходящая приятность возвышает существенную красоту стихотворения и увеличивает его силу и выразительность»,—пишет он в своем «Начертании теории изящной словесности». Мерзляков воспринял господствовавшую в начале XIX в. тенденцию строить теорию мерной речи по аналогии с музыкой: «Из последовательного порядка определенных мер или слогов происходит ритм[9], или размер стиха. Учение об нем, или

так называемая ритмика необходима не только поэзии, но и музыке, танцованию и даже красноречию». «Измеренные и определенные изменения речи и происходящее оттоле ритмическое благозвучие не только услаждает слух наш, но и служит к возбуждению внимания в читателе или слушателе, придавая слогу бо́льшую живость, большее движение чувствам и мыслям. Таким образом, поэзия, особенно лирическая, становится способнейшею для пения; она соединяет свои красоты с прелестями музыки и чрез то возвышает их еще более». Выразительность поэтической речи зависит от выбора стихотворного размера в полном соответствии с темой,—так действие музыкального сочинения зависит от выбора тактов и рода тонов. В связи с такой установкой Мерзляков изучает в разделе драмы оперу как «лирико-драматическое сочинение, в котором пение и музыка соединяются с драматическим представлением на театре, дабы чрез то слова и чувствования соделать сильнее, трогательнее, выразительнее». Современная опера наилучшим образом разрешает проблему «соединения поэзии с музыкой». Мерзляков изучает «язык оперы» в ее лирических или страстных проявлениях—речитативе, арии, ариозо, каватине, дуэтах и пр.[10].

Из лекций Мерзлякова Лермонтов мог получить первые сведения о родственности поэзии и музыки, об аналогии лирики и пения, о звуковой и напевной природе стиха. Следует думать, что это учение, во многом отвечавшее его природным склонностям и вкусам, было им рано усвоено и что именно оно, углубленное исследованиями других теоретиков-специалистов, вскоре легло в основу его поэтики. Все это, конечно, представляло интерес для начинающего поэта и могло служить его творческому развитию. Вигель не совсем прав, замечая о Мерзлякове, что это был «более профессор поэзии, чем поэт, искусный учитель пения, у которого не было голоса»,—поэтический голос для задушевной песни, как мы видели, нашелся у Мерзлякова. Но есть в строгом отзыве Вигеля и доля правды: в Мерзлякове преобладал «профессор поэзии». Не станем только придавать этому званию одиозного значения и обратим нашу благодарную память к этому «искусному учителю пения», которому выпала на долю почетная задача ставить голос молодому Лермонтову.

III

Другой пансионский педагог-поэт, Семен Егорович Раич, мог в свою очередь оказать известное влияние на формирование поэтики молодого автора «Черкесов». Именно этому преподавателю один из пансионских друзей Лермонтова представил на суд «за свою», но, видимо, с согласия автора—«Русскую мелодию» 1829 г. (как отметил в автографе этого стихотворения сам поэт). В этом лирическом фрагменте говорится об особом фантастическом характере ранней лермонтовской поэзии («В уме своем я создал мир иной / И образов иных существованье»), о некоторой недоговоренности поэтического языка («Я дал им вид, но не дал им названья»),—мотив, выраженный впоследствии в «Silentium» Тютчева и в «Romances sans paroles» Верлена. Тут же Лермонтов вызывает образ свободного «простого певца» «с балалайкою народной», песнь которого остается недопетой. Очевидно, такие мотивы лирического «импрессионизма» (пользуюсь позднейшим термином) могли встретить сочувственный отзыв Раича. Несмотря на существующие отрицательные оценки его поэтической формы, Раич, несомненно, умел проявлять подлинную напевность и большое изящество ритмического рисунка. Очень интересна по ритму, по свое-

образию метрической схемы, по строфической композиции и, наконец, по принципу рифмовки его известная песня:

Не дивитесь, друзья,
Что не раз
Между вас
На пиру веселом я
Призадумывался.
Вы во всей еще весне:
Я почти
На пути
К темной Орковой стране
С ношей старческою.

Весьма примечательны со стороны инструментовки (аллитерации на *з*, *л*, *н*, ассонансы на *у*, *е*, *а*) следующие строфы:

Я чрез жизненну волну
В челноке
Налегке
Одинок плыву в страну
Неразгаданную.
. . . .
Я плыву и наплыву
Через мглу
На скалу—
И сложу мою главу
Неоплаканную.

Чрезвычайно своеобразен и стилен (в духе народной песни) последний стих каждой строфы, представляющий в большинстве случаев одно шестисложное слово с ударением на третьем слоге («призаду́мывался»). В некоторых случаях здесь различается своеобразное сочетание хорея с пеоном первым (с но́шĕй ста́рчĕскŏю̆). Он дает выразительное замедление всего стихового темпа[11].

Некоторые современники ценили стилистическую одаренность Раича и музыкальность его стиха наряду со способностью к подлинному творческому труду. «Москвитянин» отмечал в некрологе Раича его «необыкновенное знакомство с языком». Ф. Миллер писал, что лирические произведения Раича «отличаются гармониею стиха», а деятельность его отмечена исключительным словесным трудолюбием: «Как отличный знаток римской и итальянской поэзии, он перевел Георгики Вергилия, Освобожденный Иерусалим Тасса и 24 песни Ариостова Неистового Орланда, из которых 15 напечатаны, а девять остались в рукописи...»[12]. Российская академия нашла переводы «Георгик» Раича слишком вольными, приближающимися к типу «подражаний», но отметила в них ряд удачных мест[13].

Проблемы композиции и стиля поэмы (как сказали бы мы теперь) стояли в центре внимания Раича. В «Рассуждении о дидактической поэме» он уделяет много внимания вопросам ее построения: «Архитектор сообразно с предназначением здания избирает тот или другой орден; дидактический писатель дает своему творению ту или другую форму. Отселе различные роды поэзии дидактической: ...поэма, сатира, послание». Автор философской поэмы, «приготовив средства, располагает их в таком порядке, который целой массе творения дает ход быстрый, живой, и устремляет все к одной цели. Нигде талант художника не обнаруживается в таком блеске, как в расположении». «Lucidus ordo во всех творениях вкуса есть необходимое правило... расположение, стройность и порядок предпо-

лагают не одну ясность и постепенность; они требуют особенного искусства в переходах».

С этим связано понятие выразительного поэтического стиля: «Пусть каждый стих ваш будет—или чувство, или мысль, или образ, или картина, или музыка». Поэтический слог «требует особенного, весьма немногим известного искусства—отливать привлекательные формы и творить образы предметов всегда живые, движущиеся, смеющиеся, игривые, очаровательные...». Вергилий «обладал неподражаемым искусством» облекать обыкновенные вещи «в прелестные покровы или передавать их в звуках музыкальных». Его сельские сцены напоминают фламандские картины: «описывает ли он ристалище, и стихи его бегут ровным шагом с конями»; когда он описывает циклопов, вы слышите удары молотов; «он пленяет вас журчанием струй, тихо перебирающихся через камни и песок»; «он потрясает слух ваш завыванием волков»; «он хочет, кажется, действовать на самое обоняние, и слог его, если смею так выразиться, становится благоуханным. Он переносит вас к любимому своему предмету, к пчелам, занятым работою в ульях, и вы чувствуете ароматы, излетающие из искрометных сотов:

Fervet opus redolentque thymo flagrantia mella.

Работа их кипит—и мед, горящий златом,
Вкруг дышит розовым и тминным ароматом».

Такова изобразительная сила слова. Недаром «Периклес каждое утро просил в молитвах у богов не мудрости блистательной, но прелести слова, дабы ни один звук, излетевший из уст его, не оскорбил слуха афинян»[14].

Пусть эти правила выражены иногда не без некоторой наивности,— в них дышит верное понимание изобразительной силы поэтического слова и основных принципов его правильной организации. Не создав собственно своей теории стиха, Раич, видимо, был прекрасным руководителем в вопросах поэтики и стихотворного языка. Его выдающаяся эрудиция в поэзии античности и Возрождения, его широкий опыт поэта-переводчика, несомненно, придавали его урокам большой интерес для начинающих стихотворцев. Учениками Раича были, как известно, Тютчев и Туманский; вокруг переводчика Вергилия и Тассо группировались любомудры (В. Ф. Одоевский, Шевырев, Титов, Кошелев), искавшие новых путей в искусстве. Все это дает основание заключить, что в поэтическом воспитании Лермонтова Раичу принадлежит немаловажная и благотворная роль.

Наряду с педагогами-поэтами, широко приобщавшими Лермонтова к лирическому искусству, среди его наставников были и теоретики поэзии и ученые-стиховеды.

IV

Среди учителей Лермонтова, которые могли способствовать его поэтическому росту, особое место занимает магистр русской и римской словесности А. З. Зиновьев. Это, собственно, не поэт и не стиховед. Но как теоретик словесности и литератор, проявлявший большой интерес к современным проблемам поэтики, он оставил след в стихотворном развитии Лермонтова. С 1827 г. он руководил занятиями подростка первоначально на дому, а затем в пансионе (где начинающий поэт даже становится «клиентом» этого профессора, т. е. находится под его особым попечением).

Зиновьев относится с большим вниманием к первым творческим опытам своего питомца, сочувственно отмечает его достижения («Зиновьев нашел, что эти стихи хороши»,—записывает Лермонтов на полях «Черкесов»). «Прекрасный декламатор, человек, горячо любивший поэзию»[15],—как определяет Зиновьева его биограф,—автор нескольких стихотворений[16], переводчик и даже отчасти беллетрист, этот литератор-ученый руководит искусством чтения юного Лермонтова, с глубоким удовлетворением отмечает успех своего «клиента» на пансионском акте, где тот «прекрасно произнес стихи Жуковского „К морю“ и заслужил громкие рукоплескания». Таким образом, поэзия Лермонтова-пансионера находилась под непосредственным наблюдением и, вероятно, под некоторым влиянием его «словесника». Характерно, что Лермонтов изучает под его руководством Жуковского—представителя молодой поэзии, самого мелодичного из русских лириков. Знаток древней литературы, Зиновьев одновременно питал склонность к романтизму, к новым исканиям в искусстве, к напевной лирике, к «свободным» образам.

Свои теоретические позиции Зиновьев формулировал несколько позднее, когда Лермонтов уже не был его учеником. В середине 30-х годов бывший преподаватель Университетского пансиона выпустил свои «Основания» поэтики и риторики, которые дают довольно полное представление о его научном направлении, теоретических принципах, общих воззрениях на поэзию. Не располагая более ранними его работами, мы считаем небесполезным ознакомиться с его высказываниями 1835—1836 гг., которые, во всяком случае, проливают свет и на его поэтику конца 20-х годов, когда он руководил занятиями Лермонтова.

В «Поэтике» Зиновьева сказался интерес автора к музыкальному направлению современной версификации: слово, «кроме условного своего



А. Ф. МЕРЗЛЯКОВ
Рисунок К. Афанасьева, 1825 г.
Русский музей, Ленинград

значения, имеет звуки; каждое стихотворение должно заключать вместе мелодию, музыку». Декламация допускает различные типы «от простого мерного чтения—речитатива (как, напр., в ямбах без рифм) до строфы стихов рифмованных». Тот же «напевный» принцип ощущается в разделении поэзии на жанры: «Стихотворение, с изяществом формы соединяющее музыкальное выражение чувства, называется песнею и о д о ю... Итальянская канцона соединяет гармоническую силу древней оды с мелодическою приятностью новой песни».

При изучении ранних лирических опытов Лермонтова следует иметь в виду, что в поэтике Зиновьева указано также, что «к романтической поэзии причисляют м а д р и г а л, р о н д о, т р и о л е т и с о н е т»; «стихотворцу открывается богатый источник в народных преданиях...»; «в романсе и балладе (по преимуществу исторических формах) соединяется музыка звука и чувства с поэзиею; балладою первоначально называли стихотворение, петое в танцах (по-итальянски ballo)». Достоинство стихотворения не зависит от его объема; в эстетическом отношении короткая песенка может быть выше огромной поэмы: «Шиллерово „Сражение с драконом“ есть совершенная поэма в малом виде»[17]. «Чистая поэзия есть свободная, нежная игра форм; живописный арабеск, не имеющий определенной существенности и объективности; действие самосодержания и самосознания стихотворца, располагаемое по плану одного вдохновения и с целью упражнения его собственных сил... Чистую поэзию можно сравнить с музыкою без текста. Дабы уразуметь и чувствовать звук и мелодию, не нужно словесного объяснения, подстрочного перевода; музыка сама себя объясняет... Прекрасное а д а ж и о трогает без элегических слов; сильное а л л е г р о ускоряет биенье сердца без хора». Так и чистая поэзия неощутимо заключает в себе свое значение и содержание, которое может быть глубже и возвышеннее логической формы. Это сравнение поэзии с «музыкой без текста», действующей исключительно силой звука и мелодии, помимо всякого «словесного объяснения», легло в основу поэтики Лермонтова. Через все его творчество проходит глубокая жалоба на «неизъяснимость» стихом и словом глубочайших внутренних ощущений человека. Это его собственный термин, определяющий одну из доминант его творческой системы. Недаром говорил он о созданных им образах: «я дал им вид, но не дал им названья»; о звуках, рождающихся в душе поэта:

Стихом размеренным и словом ледяным
Не передашь ты их значенья...

Пережитый творческий опыт Лермонтова, безмерные требования, предъявляемые им к разрешению труднейшей проблемы поэтического выражения, наконец, искания словесных и образных эквивалентов для закрепления самых неуловимых оттенков мысли—все это обращало поэта от ограниченности «стиха размеренного и слова ледяного» к искусству безграничной выразительности, преодолевающей все стеснительные законы словесного текста. Этому учила его, как мы видим, уже его первая теория словесности, пытавшаяся ввести его в круг логических формулировок его будущего свободного искусства.

Для изучения Лермонтова представляют интерес и следующие положения поэтики Зиновьева:

«Свойства лирической поэзии приводятся к двум главным: м у з ы к а л ь н о м у и п л а с т и ч е с к о м у; в первом отношении речь,

как последование (чередование) звуков, должно заключать чистейшее благозвучие; во втором, как ряд представлений, наибольшую созерцательность» (т. е., очевидно, живописную зримость и образную конкретность). Это условие первостепенной важности. Но «еще важнее музыкального свойства пластическое, посредством коего поэтическая речь словами живописует мысли, мыслями—предметы, предметами—чувства...».

Такая «живопись словами» была свойственна Лермонтову не менее чистой музыкальности. Замечательный мастер портрета и пейзажа, ценитель Рембрандта и Мурильо, Лермонтов постепенно вырастал в гениального поэта-пластика, поразительно ощущавшего формы и краски мира. Его описательные страницы поражают графичностью линий, скульптурностью форм и богатством колорита. По удачному замечанию Спасовича, у него глаз «настоящего южанина»: «Он чувствует себя в своей стихии только при палящем зное, среди самой роскошной и почти тропической природы. Воображение его восточное; оно старается подбирать краски еще свежее природных... Пушкин, в сравнении с Лермонтовым, только акварелист. Где он довольствовался бы несколькими тонкими штрихами и дал бы простое, трезвое, но весьма правдивое выражение своей мысли, там Лермонтов... покрывает полотно цветными пятнами и брызгами красок. Он пишет не эскиз или картину, а панораму»... Особенно поражает «по иллюзии и пластичности» описание каравана в «Трех пальмах» с его пестрыми коврами и скачущим фарисом[18].

По творческой практике Лермонтова можно заключить, что любимые эстетические идеи Зиновьева о музыкальности и пластичности поэтического слова оставили глубокий след в сознании его гениального ученика. Видимо, уже в ранние годы в творческом сознании Лермонтова слагается представление о двух основных свойствах стиха, одинаково роднящих поэтическое слово с музыкой и живописью. Отсюда и в самом стиле Лермонтова движение двух стихий, или наличие двух интонаций—ораторской и песенной, двух изобразительных типов—скульптурного и напевного, двух ритмов—Жуковского и Пушкина. Эти выводы новейшей науки, в сущности, восходят к забытым учениям первых наставников Лермонтова: к Раичу, требовавшему от каждого стиха картины или музыки, «прелестных покровов или звуков музыкальных», и особенно к Зиновьеву, столь четко сформулировавшему основное разветвление лирики на музыку и пластику, на «благозвучие» и «живопись».

V

Но, помимо поэтов и теоретиков словесного мастерства, Лермонтов учился и у некоторых специалистов по версификации.

Один из первых русских стиховедов, у которых учился Лермонтов, весьма отчетливо и смело разрешал проблему правильной организации русской поэтической речи. «Для чего не искать нам в старинных русских песнях законов и тайны стихотворного склада, не прислушиваться к народной поэзии, сотворенной, положим, без всяких предварительных теорий, но гением самого языка?—спрашивает в самом начале своей поэтики Д. Н. Дубенский, один из преподавателей Лермонтова в Университетском пансионе (имя его Лермонтов упоминает в своих школьных письмах).—К нещастью, с иноземным мы знакомились от самой колыбели, а к русскому природному холодны, как будто бы оно нам было

чужое». Вот почему в книжной русской поэзии не чувствуется органической связи между темой и соответствующим ей ритмическим складом; здесь нет «единства тона» между «мыслью» и «музыкальным слогом»: «Прочтя любую новейшую русскую песню, мы не угадаем, какой напев идет ей? какой приличнее? Это должна уже решить музыка, советуясь с мыслью, стихи ей мало помогут. Читая старинные русские песни, мы предвкушаем, так сказать, их тон—веселый, заунывный, важный, игривый: ибо в них соединены музыка образованных ⟨т. е. метрически организованных⟩ и необразованных ⟨т. е. свободных⟩ звуков, и притом так, что

Не придут гусли супротив песен.

Осмеливаюсь думать, что новейшее наше стихосложение удержалось до сих пор по сходству своему с древним складом наших песен: в них можно приискать примеры для всех принятых теперь размеров, с тою разностью, что они ⟨т. е. народные песни⟩ могут стоповаться ⟨т. е. делиться на стопы⟩ и по оным ⟨т. е. по новейшим размерам книжной поэзии⟩, а сверх того имеют свой особенный лад, гораздо правильнее и слышнее обозначенный. В стихе чувствуем два или три коренные тона ⟨т. е. ударения⟩, которым подчинены другие тихие в большем или меньшем количестве, в совокупности образующие музыкальную плавность целой пиесы. Выгода от такого размещения различных выходов голоса ⟨т. е. тональностей декламации или пения⟩ состоит в удобстве запомнить песню легко и скоро— ⟨выгода⟩ весьма важная для народа и для веков безграмотных, когда сокровища воображения и чувства умных предков с быстротою молнии распространялись по нации и в потомстве единственно сим живым орудием ⟨т. е. живым голосом, а не записью⟩. Не менее выгодно такое ритмическое строение речи для напева или голоса песни; ибо его удобнее можно перенять и запомнить, ежели сила слов ⟨т. е. логическое ударение⟩ занимает определенные места...».

Такую ритмическую выразительность народной поэзии получают и новейшие стихи, если их не рубить по условным ударениям коротких размеров (ямба, хорея), а акцентировать по естественному внутреннему смыслу, т. е. если мы «прочтем ⟨их⟩, как поселяне свои, т. е. когда в каждом стихе, как периоде, заключающем одну или две мысли, возвысим голос в слове, важнейшем по идее, один раз».

В виде примера Дубенский приводит строфу Пушкина, предлагая читать ее не по схеме хореических ударяемых («Лу́к звени́т, стрела́ трепе́щет» и пр.), а по законам смыслового повышения голоса:

Лук звенӣт, стрела трепе̄щет
И, клубя̄сь, издох Пифо̄н...

Дубенский совершенно правильно указывает, что стихи эти не следует разбивать «по новейшей системе» на четыре короткие стопы (из хореев): «Лу́к зве/ни́т, стре/ла́ тре/пе́щет»; на самом деле, «подобно нашим народным песням», в каждом стихе здесь только по две большие стопы: в первом стихе (с женской рифмой) два пеона третьих, во втором стихе (с мужской рифмой) сочетание пеона третьего и анапеста:

Лўк звӗнӣт, стрӗ/лӑ трӗпе̄щӗт
И, клўбя̄сь, ӣз/до̆х Пӣфо̄н...

Стих «Евгения Онегина», по Дубенскому, представляет собою не четырехстопный ямб, как принято думать, а сочетание ямбов с пеонами или даже только пеоны (нередко в нем не четыре стопы, а две):

По̆то̆плӗна̄, / зӑпрўжӗна̄[19]

«Время заглянуть нам в свою национальную сокровищницу,—заключает Дубенский,—куда несколько поколений склали ‹сложили› свои любимые привычки, родной быт, обычаи, доблести народные, проявя все это в простой самостоятельной пиитической форме, образовавшейся по такту сердца». Своей основной задачей он признает: «поселить в юных писателях хотя некоторую любовь к родным нашим размерам»—к русским песням[20].

В отношении одного юного писателя такая задача оказалась выполненной. Лермонтов в своей ранней поэзии уже являет выраженную



ЛИСТ НАБРОСКОВ: ГОЛОВЫ, НОГИ, ВСАДНИКИ
Рисунки карандашом Лермонтова, 1832—1834 гг., из 22-й тетради (рис. 76—86)
Институт литературы, Ленинград

склонность к песенному жанру, к развитой и разнообразно звучащей мелодии стиха и строфы, к вариациям на мотивы народных песен. В связи с этим юношеские стихотворения Лермонтова поражают разнообразием размеров, жанров, строфических типов, тонких и сложных приемов гармонизации поэтической речи.

Такое направление пансионской лирики Лермонтова вскоре заметно углубляется. В университетские годы поэт получает широкую возможность расширить и обогатить свои стиховедческие интересы. Поступив первоначально на нравственно-политический факультет, Лермонтов очень скоро оставил его для словесного отделения, которое официально называлось Ordo Literarum Elegantiorum. Литературные задачи действительно

стояли в центре разноязычных курсов. Преподавание античных и европейских литератур было естественно связано с вопросами теоретической поэтики, и учение о стихе разрабатывалось представителями различных дисциплин. На первом месте здесь следует назвать магистра латинской словесности А. И. Кубарева, автора весьма примечательной «Теории русского стихосложения» (М., 1837), которая могла чрезвычайно оживить стиховедческие воззрения и запросы Лермонтова. Интересен путь обращения Кубарева к его «музыкальной» теории русского стиха:

«Я сам долго не обращал внимания на теорию нашего стихотворства, как один случай вывел меня из сего равнодушия к науке... Занимаясь теориею древней версификации, я раскрыл сочинение Воссия „De poëmatum cantu et viribus rythmi". Известно, что сие сочинение, по взгляду автора на версификацию древних со стороны музыкальной, есть до сих пор в своем роде единственное и одно из превосходнейших по исследованиям о сущности музыки древних; притом написанное с такой ученостью, остроумием, ясностью и одушевлением, что читатель невольно им увлекается даже там, где автор, повидимому, представляет софизмы... Оно-то обратило меня на нашу метрику. Упрек, делаемый Воссием господствовавшей версификации в его время, не падает ли и на нашу? Этот вопрос был побудительною причиною предлагаемых мною исследований».

В опубликованной ранее статье «О произношении или пении древних стихотворений» Кубарев поместил отрывки из книги «одного из знаменитейших филологов XVII столетия Исаака Воссия», изданной в 1673 г. Кубарев взялся за перевод этих отрывков ввиду возникшего мнения «о возможности древнего гекзаметра в языке нашем, а следовательно и всех древних метров». По указанию переводчика, «главное намерение автора ⟨т. е. Исаака Воссия⟩ доказать, что основанием древней версификации служила музыка; почему поэму (принимая сие слово в обширнейшем смысле) он определяет сочинением, назначенным для пения. Но петь можно все. Спрашивается: нельзя ли из естества самого стихосложения извлечь законов для пения, другими словами, довести выражение словесное до того, чтоб его нельзя было читать иначе, как с некоторым пением, не произвольным, но указанным самою природою слогов или звуков? Известно, что древняя версификация имеет основанием решение сего вопроса. Само собой также понятно, что и новейшая версификация, с выполнением сих только условий, может сравниться с древнею»[21].

Результатом изучения русского стиха явилась новая теория версификации, изложенная Кубаревым первоначально в статье «Рассуждение о тактах, употребляемых в русском стихосложении» («Московский Вестник» 1829, ч. IV), а затем в книге «Теория русского стихосложения» (М., 1837).

Кубарев исходит из положения о несвойственности русскому языку древней метрики, основанной на чередовании долгих и кратких слогов («в нашем языке долгих гласных нет, и посему древние стопы нам вовсе не свойственны»). С середины XVIII в. у нас длится недоразумение — разрыв стихотворной практики, основанной на ритме народных русских песен, с чуждой нашему языку классической теорией стихосложения. «Известно, что бессмертный Ломоносов первый открыл или утвердил у нас истинную, т. е. тоническую версификацию, вероятно замеченную им в народных песнях, дав однако ж ей совершенно чуждую, т. е. греко-

латинскую теорию. В это заблуждение ввели его немцы, основавшие на сей теории свою метрику». К счастью, русские поэты во главе с самим Ломоносовым не считались в своем творчестве с принятой теорией, т. е. с законами древней метрики, «а слушались одного, естеством внушенного такта, не заботясь о том, чисты ли их ямбы и хореи». Вот почему стих

По следам Анакреона,—

представляющий собой, согласно школьной версификации, четыре хорея, может быть трактован, как состоящий из двух тактов—анапеста и пеона четвертого (пŏ слĕдāм / Ăнăкрĕŏ/нă). Естественный ритм русского поэтического языка корректирует чуждую ему теорию, заменяя условные древние стопы живыми песенными тактами. Своей задачей Кубарев считает «изгнать совершенно из нашей версификации древние стопы и принять за основание такты, как они принимаются в музыке новейшей». В основу стихосложения кладется начало ритма, неизменно регулирующего все разнообразие стиховых форм. «Так, напр., чтобы найти характер вальса, экосеза и пр., должно только найти их ритм и движение, ибо звуки сами по себе могут быть до бесконечности разнообразны». Вот почему Кубарев решительно «прощается с почтенными хореями и дактилями» и твердо формулирует открытый им закон русской версификации: «у древних стопа, у нас такт...».

Русские стихотворцы применяли преимущественно два рода тактов—двухсложные (условно обозначаемые как хорей и ямб) и трехсложные (дактиль, амфибрахий, анапест), но изредка прибегали к четырехсложному:

Срĕ/дú дŏлйнӹ / рóвнӹй нă / глáдкŏй вӹсŏ/тé...

и даже шестисложному:

Воз/лю̆блĕннăй тӹшй/нá...

Отсюда бесконечное разнообразие тактов в русских стихах, отсюда и возможность по-разному делить отдельный стих, поскольку «всякое слово может потерять подлинное ударение, если потребует того размер» (в стихе «Среди́ долины ро́вныя» слово д о л и н ы может считаться безударным). В равной мере поэт может дать ударение слогам, не ударяемым в обыкновенной речи (ударение воображаемое или стихотворное). Это свидетельствует о глубокой музыкальности русского языка. Как размеры народных песен познаются из их напева («ибо размер их определяется не словами, а голосом»), так правила нашей версификации «должны быть выведены из непреложных законов ритмики». Русский стихотворец, по Кубареву, руководствовался ударением музыкальным, которое, постоянно определяя такты, приводило стихи к совершенному единству... «Язык русский имеет свойство, в высокой степени музыкальное, и представляет совершеннейший образец тонической версификации»[22].

Представление о музыкальной природе стиха укреплялось в Лермонтове и другими лекторами словесного отделения. Профессор Болдырев вводил в свою программу восточной словесности «чтение некоторых стихотворений—арабских и персидских, причем дано будет понятие о стопосложении и разных родах стихотворений». Таким образом, проблемы арабской просодии могли быть в основном известны Лермонтову-студенту, питавшему, как известно, особый интерес к восточной поэзии. На таких именно образцах теория музыкальной природы стиха могла вскрываться с особенной убедительностью.

Д. Гинцбург в своих «Основах арабского стихосложения» называет ряд старинных ученых, уже понимавших, что сами арабы считали стихосложение плодом музыки[23].

Болдырев был знаком с трудами этих ученых. Тех же воззрений в отношении античной метрики придерживался адъюнкт греческого языка и словесности В. И. Оболенский. Константин Аксаков задал ему как-то на лекции вопрос: «Каким образом согласить в древних стихах ударение с протяжением; как, скандуя стих, удержать ударение, которое не совпадает со скандовкой?». Оболенский отвечал: «А это-с лучше всего объясняется пением», и запел. Аксаков не без юмора передает эту сценку неожиданного вокального выступления профессора-эллиниста перед смешливой аудиторией студентов,—но нельзя не оценить правильность ответа Оболенского, указавшего своим слушателям на напевную основу гомеровского гекзаметра, воспринятую у народных рапсодов древней Греции и стирающую в исполнении разрыв между стиховым и разговорным ударением. Отметим, что В. И. Оболенский принадлежал к группе наиболее культурных и одаренных московских профессоров; он хорошо владел европейскими языками, «любил беседовать и в разговоре обнаруживал необыкновенную начитанность. Внезапно высказывал мысли оригинальные, в которых виднелись высокий ум и благородная душа. В преподавании его с кафедры были видны те же свойства... Он говорил много дельного и прекрасного без всякого приготовления и обдуманного заранее плана»[24]. В вопросах стиховедения он, видимо, придерживался теории музыкального ритма как основного закона стиха. Лермонтов слушал в 1831/1832 г. курс В. И. Оболенского по древнегреческому языку.

VI

Подобно Мерзлякову, Лермонтов охотно называет свои юношеские опыты «песнями» или «романсами». Он исходит из напевности народных мотивов, из песенной лирики русских элегиков.

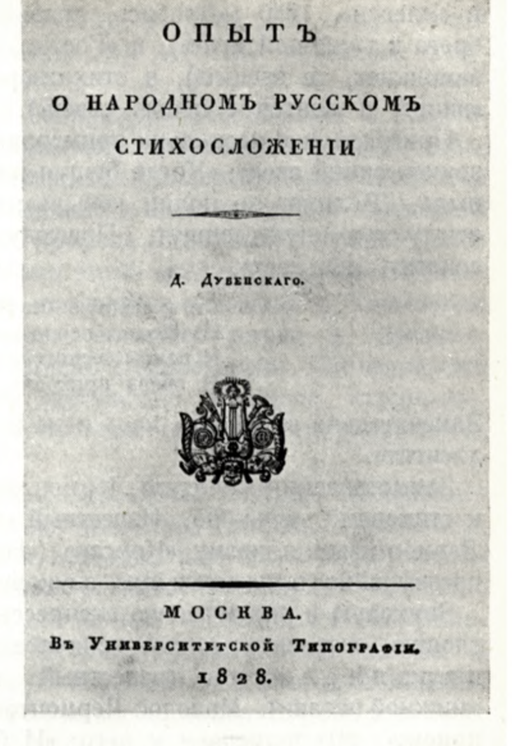
Его стихи и поэмы конца 20-х—начала 30-х годов изобилуют прежде всего разнообразными аллитерациями. Приведем некоторые образцы таких «звуковых повторов» в эпосе и лирике раннего Лермонтова: «И шелк каштановых кудрей»; «И скальдов северных не раз / Здесь раздавался смелый глас»; «И лик, расписанный искусством, / Был смыт усилием дождей»; «Растут кудрявые рябины»; «Но талисман пустынного лобзанья».

Лежал ковер цветов, узорный,
По той горе и по холмам;
Внизу сверкал поток нагорный,
И тек струисто по кремням...
(1828)

«Сливалось все как в смутном сне»; «Серебряные блещут брони»; «Расцвел узорчатый ковер»; «Он пас черкесские стада»; «Сыны снегов, сыны славян»; «И лишь волна полночная простонет»; «Веков протекших великаны»; «Как мир не мог быть ими омрачен»; «Печальный призрак прежних дней»; «И отучить не мог меня обман»; «И коршуна в небесной вышине»; «И на равнине тени облаков»; «Хоть на холсте хранится блеск очей»; «Увидит облака с лазурью волн»; «Сын моря, средь морей твоя могила»; «Вот мщение за муки стольких дней»; «Тиран гремел, грозили казни»; «Дым сраженья / И пар от крови пролитой»; «Земля взяла свое земное»; «Серый сокол тихо

ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ КНИГИ Д. ДУБЕНСКОГО „ОПЫТ О НАРОДНОМ РУССКОМ СТИХОСЛОЖЕНИИ“, М., 1828 г.

Литературный музей, Москва


ОПЫТЪ

О НАРОДНОМЪ РУССКОМЪ

СТИХОСЛОЖЕНІИ

Д. Дубенскаго.

МОСКВА.

Въ Университетской Типографіи.

1828.

сел»; «Стояла серая скала на берегу морском»; «И брызнула в Париже кровь»

Раскрылась грудь, на шелковый бешмет
Волна кудрей, чернея, ниспадает...

И кони их ударились крылами
И ярко брызнул из ноздрей огонь,
Но вихорь отступил перед громами
И пал на землю черный конь.

Так же обильны и разнообразны ассонансы раннего Лермонтова:

«Но слезы злобы только лью»; «И сладость тайную отрад»; «Идем к дороге столбовой»; «Пошло житье-бытье плохое»; «И очи полны, полны слез»; «Но нередко средь веселья», «В шуме буйного похмелья / Дума на сердце лежит»; «Вдали лесистые равнины»; «Свободен вечно мой челнок».

Прославлю я и шум крамол;
И нож мой, нож окровавленный,
Воткну, смеясь, в дубовый ствол!..

«Листок летит, блестит»; «Быстрее стрел по лесу мчатся»; «Седою пеной забелели»; «Волна качается, чернеет и возвращается волнам»; «Мои слова печальны, знаю»; «Шумит Аргуна мутною волной».

Отметим своеобразные и интересные звуковые ходы, сочетающие ассонансы с аллитерациями: «черкес чрез Терек»; «родного Дона»; «на мачте в мрачной глубине»; «умчалась младость».

Эти приемы повторения звуков развиваются нередко в звукоподражательную гармонию, в стиховое воспроизведение шумов, или так называемую звукопись. Случаи звуковой живописи в его ранней поэзии—явление обычное. Прием этот ощущается в «Романсе» (1829):

А колокольчик однозвучный
Звенел, звенел и пропадал!

в «Элегии», 1830 («Дробись, дробись, волна ночная / И пеной орошай брега в туманной мгле»), в «Госте», 1830 («Колокольчик отдаленный / То замолкнет, то звенит»), в стихотворении «1831-го июня 11 дня» (волна «шипит и мчится с пеною своей»).

Приведем еще несколько примеров: «Когда последняя труба / Разрежет звуков синий свод»; «Когда бушуя плещут волны / И вихрь, клубя седую пыль, / Волнует по полям ковыль»; «Звеня падет кольчуга с плеч»; «Повсюду стук и пули свищут, / Повсюду слышен пушек вой»; «Стрела блестит, свистит, мелькает».

Он в пенную бездну кидается вдруг.
Из бездны перловые брызги летят,
И волны теснятся, и мчатся назад,
И снова приходят и о берег бьют...

Замечательна звукопись на *р* и *ж* в известной строке: «*Руж*ье за*ряж*ает *дж*игит».

Заимствования молодого Лермонтова часто идут по линии его интереса к стиховому звучанию. Известный отрывок из Ломоносова, включенный Лермонтовым в поэму «Корсар» («Нам в оном ужасе казалось...»), дает чрезвычайно выразительную звуковую картину бури на море[25].

Звуковую и ритмическую экспрессию стиха, как и его образную и смысловую выразительность, значительно повышает старинный прием параллелизма (известный древним литературам, фольклору, книжной поэзии). Молодой Лермонтов охотно прибегает к этому сложному приему. Мы встречаем у него: «И бурь земных и бурь небесных вой»; «С тобою в храм и в гроб с тобой!»; «Но песнь—все песнь, а жизнь—все жизнь!»; «И свет не пощадил, и бог не спас».

Будь, как другие, хладнокровен,
Будь, как другие, терпелив.

Хоть наша жизнь—минута сновиденья,
Хоть наша смерть—струны порванной звон.

Так храм оставленный—все храм,
Кумир поверженный—все бог.

Улыбкой гордой уничтожить,
Улыбкой нежной оживить.

Гляжу назад—прошедшее ужасно,
Гляжу вперед—там нет души родной.

Сплошным параллелизмом является стихотворение «Волны и люди»:

Волны катятся одна за другою
С плеском и шумом глухим;
Люди проходят ничтожной толпою
Также один за другим....

На некоторые параллелизмы в лирике Лермонтова обращал внимание А. Н. Веселовский. Песня Лермонтова—сколок с народной, подражание ее наивному стилю:

Желтый лист о стебель бьется
Перед бурей,
Сердце бедное трепещет
Пред несчастьем...

«Если ветер унесет мой листок одинокий, / Пожалеет ли об нем ветка сирая». «Если молодцу рок судил угаснуть в чужом краю, / Пожалеет ли о нем красна девица?». Такие же параллелизмы встречаем в лири-

ческих пейзажах новейших поэтов, например, у Гейне («На севере диком стоит одиноко / На голой вершине сосна...»). «К этим пейзажам относится также лермонтовский „Парус"»[26].

С основными средствами звуковой экспрессии, ассонансами и аллитерациями тесно связано искусство рифмовки. «Рифма есть лучшее украшение тонической версификации,—утверждал университетский профессор Лермонтова Кубарев.—Вовсе несправедливо в недавнее время восставали против рифм. Хотели в противность природе уничтожить лучшее украшение стиха, несмотря на то, что рифма столь послушна нашим поэтам». Точно так же и Дубенский считает, что рифма в языках с тоническим стихосложением соответствует отчасти понятию ритма у древних, т. е. началу к а д а н с а, л а д а в пляске и мерной речи. Он возражает Тредиаковскому, считавшему рифму «детинскою сопелкою, игрушкою, выдуманною в готические времена, всеконечно посторонним украшением стихам».

«Ежели рифма сделалась уже украшением нашей поэзии,—продолжает Дубенский,—зачем нам пренебрегать выгодою своего языка? Пословицы, в которых безграмотные наши предки передали нам свои мысли, опыты и наблюдения, нередко приправленные рифмою, утвердили господство ее над нашим слухом. Мы не смотрим уже на нее, как на детскую игрушку, когда ей сопутствует изящная мысль или идея. Рифма служит нам как бы отдохновением, опорою для памяти при изучении стихов и дает нередко новые мысли творческой фантазии... Рифма может нравиться нам и потому, что, как говорят арабские стихи:

Веселей под свист глотает
Конь из светлого ручья».

Романтики охотно прибегали к «тройной рифме» для обновления строфики. Лермонтов писал впоследствии: «Я без ума от тройственных созвучий»...

Но уже в 1829—1830 гг. Лермонтов проявляет склонность к такому трудному приему рифмовки. Тройная рифма имеется в первой строфе «Наполеона», в стихотворениях «Когда твой друг с пророческой тоскою», «К деве небесной» и др. (впоследствии в «Боярине Орше» и в «Мцыри»). Также впервые Лермонтов применяет октаву (т. е. строфу с тройной рифмой), к которой неоднократно обращался и позже.

При обилии «достаточных», а иногда и «бедных» рифм начинающий поэт уже ощущает ценность рифмы «сочной» или «богатой». Мы встречаем у него: ремнем—на нем, чужбине—судьбине, очах—речах, сребристой—гористой, шелом—орлом, русло—весло, цветок—восток, талисмана—обмана... Впрочем, юный Лермонтов, видимо, не ищет таких полных созвучий; зато он очень умело применяет прием внутренних рифм, например, в «Портрете», во всех четных строках:

Но взор гор*ит*, любовь сул*ит*...
Средь юных *дней* печать стра*стей*...
Клянет он *мир*, где вечно *сир*...
Так бури *ток* сухой лис*ток*...

То же в «Звезде» (1830):

Видали ль *когда*, как ночная зве*зда*...

Из других приемов звуковой выразительности, свойственных поэзии раннего Лермонтова, следует отметить строфические рефрены, или «при-

певы», например, в «Романсе», 1829 г. («Я был счастлив»), в «Кавказе» («Люблю я Кавказ»), в «Благодарю». Последнее стихотворение дает кольцевую строфическую композицию и напоминает отчасти форму рондо:

Благодарю!.. вчера мое признанье
И стих мой ты без смеха приняла;
Хоть ты страстей моих не поняла,
Но за твое притворное вниманье
Благодарю!

Начальное слово первого стиха неизменно повторяется в конце каждой строфы и замыкает все стихотворение, как рефрен классического рондо.

Вообще впечатляющая сила повторов прекрасно понята молодым лириком:

Он спит последним сном давно,
Он спит последним сном.

«Берегись! берегись! над бургосским путем»; «На запад, на запад помчался бы я»; «Ясней, ясней, ясней... и вот»; «Ах было время, время боев»; «Светись, светись, далекая звезда»; «Плачь, плачь, Израиля народ!» и т. д.

Богатство поэтического языка юного Лермонтова и разнообразие примененных им средств стиховой выразительности заметно сказываются в области его строфических композиций и ритмики. Здесь начинающий поэт смело ищет своих путей в искусстве слова, явно не удовлетворяется образцами, стремится итти дальше, не перестает ставить себе большие, сложные и новые задачи.

К концу 20-х годов, когда выступил Лермонтов, строфические возможности нашей стихотворной речи далеко еще не были исчерпаны. И в эту именно сторону направляется внимание юного поэта; ранний Лермонтов выступает новатором в области строфики.

Одним из наиболее плодотворных приемов, примененных романтиками в области строфики, было возвращение к «короткой строчке», оставленной еще в XVI в. Видоизменяя строфическую композицию, это одновременно совершенно преобразило и ритмический строй стихотворения.

Лермонтов писал целые строфы и даже целые стихотворения короткими стихами в одну-две стопы, чрезвычайно убыстряющими ритм всего фрагмента:

«Звезда»

Вверху одна
Горит звезда,
Мой ум она
Манит всегда,
Мои мечты
Она влечет
И с высоты
Мне радость льёт...
. . . .

«Прощанье»

Прости, прости!
О сколько мук
Произвести
Сей может звук.
В далекий край
Уносишь ты
Мой ад, мой рай,
Мои мечты...
. . . .

«Юнкерская молитва»

Царю небесный!
Спаси меня
От куртки тесной,
Как от огня.
От маршировки
Меня избавь,
В парадировки
Меня не ставь...
. . . .

Иногда короткая строка вводится в более широкую строфу из многостопных стихов для резкого перебоя поэтического ритма. Юноша-Лермонтов уже хорошо осознал этот прием и совершенно овладел им:

Румянец на щеках живой
Явился...

Из ворот выезжают три витязя в ряд,
Увы!

Вам красота, чтобы блеснуть,
Дана...

Ликуйте, друзья, ставьте чаши вверх дном,
Пейте!

Таким же ритмическим ходом, дающим находчивую и убедительную звукопись, заканчивается «Кавказский пленник» (1828):

Кто гроб ее тебе укажет?
Беги! ищи ее везде!!!...
«Где дочь моя?»—и отзыв скажет:
Где?...



ДВА МУЖСКИХ ЛИЦА
Рисунки карандашом Лермонтова, 1838 г.
Государственная библиотека СССР им. Ленина, Москва

Новый ритмический рисунок и строфическую форму Лермонтов дает в «Песне»:

Светлый призрак дней минувших,
Для чего ты
Пробудил страстей уснувших
И заботы?...

Четырехстопный хорей здесь сочетается с одностопными пеонами третьими (Для чего́ ты). Такой стих в лермонтовскую эпоху рассматривался теоретиками (например, Надеждиным) как одностопный анапест с добавочным началом следующей стопы (одним лишним слогом). Все стихотворение своеоб-

разно строится только на женских рифмах, что сообщает ему замедленный темп, вполне соответствующий его основным вопросительным интонациям.

Своеобразный тип строфы с необычными перебоями ритма дает Лермонтов в прихотливом построении «Грузинской песни»:

Жила грузинка молодая,
В гареме душном увядая;
Случилось раз:—
Из черных глаз
Алмаз любви, печали сын,
Скатился:
Ах! ею старый армянин
Гордился!...

Только уверенное музыкальное чутье поэта могло провести этот сложный трагический мотив, напоминающий сюжет «Бахчисарайского фонтана», через четыре разностопные строфы, поражающие нас богатством ритмической игры и вариаций.

Такое же разнообразие являет и «Русская песня» (1831):

Клоками белый снег валится.
Что ж дева красная боится
С крыльца сойти
Воды снести?
Как поп, когда он гроб несет,
Так песнь мятелица поет,
Играет,
И у тесовых у ворот
Дворовый пес все цепь грызет
И лает.

Эта большая строфа (в десять строк), составленная из разностопных ямбов, пересеченная двумя одностопными стихами, дающими крутой перелом ритма, замечательно соответствует поставленным в ней звуковым темам.

Такую же оригинальную строфу, где усеченные дактили сочетаются с амфибрахиями, дает «Песня» (1831):

Колокол стонет,
Девушка плачет
И слезы по четкам бегут.
Насильно,
Насильно
От мира в обители скрыта она,
Где жизнь без надежды и ночи без сна.

Так мое сердце
Грудь беспокоит
И бьется, бьется, бьется.
Велела,
Велела
Судьба мне любовь от него оторвать
И деву забыть, хоть тому не бывать.

Эта смена размеров, их различные усечения, разностопность стихов, смешение безрифменных пяти строк с двумя рифмованными, как бы составляющими коду, наличие стиха с метрическими паузами,—все это дает своеобразнейшую строфу, созданную самим Лермонтовым. Прием повторных строк и слов (насильно / насильно; и бьется, бьется, бьется; велела / велела) создает богатейший ритмический рисунок, соответствующий в своих повторах ударам колокола или биению сердца. Музыкальная основа образа замечательно выражена ритмическим ходом стиха. Все

стихотворение поражает богатством своей звукописи, своеобразием композиции, смелой выразительностью своих переменчивых ритмов. Это один из первых у нас образцов стиха с метрическими паузами.

Почти экспериментаторское разнообразие стоп, при редком богатстве и непрерывной смене ритмов, дает Лермонтов в следующем фрагменте, относящемся к тому же 1829 г.:

Забывши волнения жизни мятежной,
Один жил в пустыне рыбак молодой.
Однажды на скале прибрежной,
Над тихой прозрачной рекой
Он с удой беспечно
Сидел
И думой сердечной
К протекшему счастью летел...

Эта восьмистрочная строфа с исключительным разнообразием метров и ритмов свидетельствует о незаурядной стиховедческой эрудиции пятнадцатилетнего поэта, о его пристальном интересе к форме стиха.

По примеру некоторых народных мотивов, Лермонтов обращается к тому сложнейшему типу стиха без определенных метрических схем, который получил впоследствии название vers libre. Некоторые произведения Лермонтова 1830 г. уже дают характерные образцы такого стиха без канонического размера и часто без рифм. Образцы такого «верлибризма» представляет «Песня» 1830 г. («Желтый лист о стебель бьется»), где первоначальный хорей осложняется «свободным стихом»:

Что за важность, если ветер
Мой листок одинокой
Унесет далеко, далеко;
Пожалеет ли об нем
Ветка сирая.

Ритмическая волна, единственно своими средствами, выдерживает эти строки, освобожденные от всех форм классической поэзии, на высоте подлинного стиха, и притом отличающегося глубокой напевностью.

В четырехстопном ямбе Лермонтов уже достигает подчас той полноты, плавности и стремительной живости ритма, которые заставляют вспомнить Пушкина. Именно так звучит «Гроб Оссиана» (характерно самое заглавие, в котором по-пушкински гроб означает могилу, надгробье, гробницу; ср. «Гроб Анакреона», «Гроб юноши» или в «Каменном госте»: «Когда сюда, на этот гордый гроб / Пойдете кудри наклонять и плакать»). Но еще более напоминает классический ямб «Полтавы» крепнущий стих Лермонтова:

Под занавесою тумана,
Под небом бурь, среди степей,
Стоит могила Оссиана
В горах Шотландии моей.

———

Пред ним фазан окровавленный,
Росою с листьев окропленный,
Блистая радужным хвостом,
Лежал в траве пробит свинцом.
(1832)

———

Они повсюду страх приносят:
Украсть, отнять—им все равно;
Чихирь и мед кинжалом просят
И пулей платят за пшено.
(1832)

———

Твой конь готов! Моей рукой
Надета бранная уздечка,
И серебристой чешуей
Блестит кубанская насечка.
(1832)

Эти опыты Лермонтова уже свидетельствуют, что молодой поэт овладел классическим ритмом русского стиха и сумел придать ему наряду с энергией и блеском образа внутреннюю силу и полноту благозвучия. Это уже «яркий металлический стих», как выразится вскоре о Лермонтове рецензент «Литературной Газеты» (1840).

Отметим, наконец, что в «Последнем сыне вольности» Лермонтов пробует применить к исторической теме размеры народных песен—опыт, блестяще осуществленный через несколько лет в «Песне про купца Калашникова». Но уже ранняя «Песнь Ингелота», примыкая к так называемому «русскому размеру» (т. е. к четырехстопному стиху из трех хореев с одним дактилем на конце), восходит через книжные повести Карамзина, Востокова, Радищева и Хераскова к подлинной народной поэзии. Так слагались старинные русские песни:

Отставала лебедь белая
Прочь от стада лебединого...

Некоторые отступления Лермонтова от принятой схемы, как, например, стих «Но махнувши слабою рукой», напоминают вольные приемы «стопования» стихов былинного типа.

Все это строфическое, жанровое и метрическое богатство юноши-Лермонтова, не говоря уже о его поразительных по своей смелости ритмических опытах и приемах звукописи, изумляет даже при сопоставлении с творческой историей величайших поэтов. Лирический репертуар начинающего Лермонтова исключительно разнообразен и обширен.

Помимо романсов и песен, «русских мелодий» и итальянских баркаролл, здесь имеются «портреты», эпиграммы, мадригалы, «письма», посвящения, стихотворные диалоги, элегии, баллады, «молитва», «монолог», дистихи, антологический жанр («Пан», с подзаголовком «В древнем роде»), лирические фрагменты и пр. Так же разнообразны стиховые формы. Мы встречаем здесь «вольные стихи», классические ямбы, октаву, разновидность рондо, онегинскую строфу, александрийские стихи, «белый» пятистопный ямб, сонет, сочетания разностопных строк в своеобразнейшие ритмы и строфы. Перед нами не только поэт с гениальными задатками, но и замечательный труженик стиха, сквозь детский почерк которого прорываются могучие черты будущего мастера.

VII

Нам остается рассмотреть версификационные теории двух современников Лермонтова, поскольку эти ученые могли быть в его кругозоре в последний период его жизни. Они восполняют наши сведения о той общей атмосфере русского стиховедения 30-х годов, с которой связано наше представление о поэтической стилистике творца «Мцыри».

С начала 1832 г. профессором Лермонтова стал Н. И. Надеждин. «Как профессор эстетики и изящных искусств, Надеждин живым словом производил огромное влияние на умы своих слушателей, которые доселе помнят то увлечение, которое невольно возбуждали лекции любимого профессора»[27]. Надеждин интересовался вопросами стихосложения и не-

сколько позже (в 1837 г.) напечатал большую статью о версификации. Приведем как некоторое дополнение к стиховедческой культуре Лермонтова основные положения этого интересного исследования, весьма характерного для общего направления русского стиховедения 30-х годов.

Надеждин начинает с определения стихотворной речи, строя его на основе музыкального начала: «Речь составляется из звуков. По общим законам акустики, звуки, следуя друг за другом, полагаются друг к другу в разных отношениях. Правильная соразмерность этих отношений есть основание музыки. Высшая степень музыкального устройства речи выражается рядами соразмерно переливающихся звуков. Каждый такой ряд называется стихом». Версификация—это «музыкальная грамматика речи». Разные формы стиховых периодов Надеждин определяет как просодические фигуры. «Чтобы ряд звуков составил целое и сделался стихом, требуется соблюдение правильного порядка в последовательном повторении этих фигур, так чтоб голос, произнося их, покорял все свои переливы одной форме, всем им общей в каждом такте. Этот правильный порядок взаимной определяемости звуков, выражаемой просодическими фигурами, называется ритмом, который и составляет сущность стихосложения».

Теоретики античного стихосложения считали, что «стих не что иное, как уравнение временного количества слогов, основывающееся на том непреложном начале, что каждый короткий слог есть ровно половина долгого, ни больше, ни меньше. Это мнение оспаривали музыканты, понимающие мелодию ухом, а не арифметическими выкладками: так свидетельствует Марий Викторин, римский грамматик III века. Но теория ученых превозмогла, и до сих пор господствует общая уверенность, что



Н. И. НАДЕЖДИН
Гравюра на стали
Литературный музей, Москва

в древней метрике все дело состояло в наполнении стиха равномерными периодами, по закону постоянного равенства двух коротких слогов одному долгому. Стоит, однако, продекламировать любой метрический стих по этой школьной мере, чтоб получить впечатление самой утомительной монотонии, нередко явно противоречащее коренным законам музыкальной мелодии. Музыканту не только будет драть ухо, но и коробить глаз, если древние стихи по этой системе положить на нынешние ноты».

Надеждин считает, что «грамматики, создавшие арифметическую теорию метра, которая ныне господствует», принадлежали к эпохе упадка классической культуры; для них подлинная просодия античной поэзии «была уже преданием, а не живым фактом, который можно было бы наблюдать в устах народа». По его мнению, «в древней версификации присутствовало тоническое начало мелодии, основанное на тех же законах, как и нынешняя музыка».

История версификации подтверждает, что тонический ритм входит «не только необходимою стихиею, но и основным началом в стихотворную музыку языка». «У народов первобытных версификация и музыка были две родные, неразлучные сестры. Стихи тогда сочинялись для пения, или лучше, выливались из уст, одушевленных пением. Тут не могло быть ни точного расчета слогов по силлабической методе, ни утонченного внимания к их краткости и долготе по системе метрической. Мелодия должна была определяться началом более осязательным для слуха, ближайшим к сущности пения и музыки—интонациею голоса». «Это в значительной степени относится и к поэзии древних культурных народов—евреев, индийцев, скандинавов. Только у греков основой версификации стало количество слогов (т. е. их временная протяженность); но это показывает лишь утонченнейшее развитие слуха, который умел подметить самые нежнейшие оттенки произношения и ввести их в созвучие с ритмом, неоспоримо тоническим». Наконец, «русское народное стихосложение представляет едва ли не богатейший образец развития тонического ритма». «Как везде, так и у нас, народное стихосложение, эта простая, безыскусственная музыка, извлекаемая из языка самою природою, с появлением учености не только ничего не выиграла, напротив, испытала горькую участь преследования, отвержения. Узнавая чужие приемы версификации, мы перепробовали все их, стараясь приладить к нашему языку: у нас были опыты ввести и чисто силлабическое и чисто метрическое стихосложение; даже то, которое господствует ныне, утвержденное великим именем Ломоносова, хотя и носит название тонического, состоит в резком противоречии с родною музыкою нашего языка, если рассмотреть правила, на которых основывают его школьные учебники».

Какова же роль Ломоносова в развитии русского стихосложения? «Его справедливо считают преобразователем нашей версификации, отцом нынешней системы стихосложения... Ломоносов запечатлел блистательными примерами новую систему версификации и тем утвердил ее владычество, которое продолжается доныне... Она называется тоническою, потому что в ней главную силу имеет правильный перелив ударений; но этот перелив подчинен таким правилам, которых точное исполнение разрушает всякую музыкальность, особенно в нашем языке, где слова так многосложны и ударение так переходчиво, разнообразно относительно местного положения в слове». Живое произношение на каждом шагу разрывает и отменяет систему условных ударений версификационной теории: «Стоит только прочитать любые стихи, составлен-

ные по новой системе, даже у самого Ломоносова, чтобы видеть себя между двумя крайностями: или, держась условных ударений, делать насилие естественному выговору, или, повинуясь законам произношения, отказаться от ударений условных». Нельзя читать известный стих



РЕМБРАНДТОВСКИЙ „ПОРТРЕТ МОЛОДОГО ЧЕЛОВЕКА В ОДЕЖДЕ ФРАНЦИСКАНЦА", КОТОРОМУ ПОСВЯЩЕНО СТИХОТВОРЕНИЕ ЛЕРМОНТОВА „НА КАРТИНУ РЕМБРАНДТА"

Находился в петербургской галлерее С. Г. Строганова, нынешнее местонахождение неизвестно

Ломоносова из «Оды на восшествие на престол Елисаветы Петровны» по установленной им схеме:

Возлю́б/ленна́/я ти́/шина́.

«Сам Ломоносов на деле противоречил своей системе».

Надеждин подтверждает свою мысль на ряде образцов из новейшей поэзии: «Замечательно, что чем гармоничнее стихи, особенно у новых поэтов— Жуковского, Пушкина и других, тем невозможнее читать их по стопам, или, как говорится в школах, скандировать. Кто может дозволить себе так тиранить следующие сладкозвучные стихи Жуковского:

Áх! по/чтó за / мéч во/йнствен/ный
Я́ свой / пóсох / óтда/ла
Й то/бóю, / дýб та/йнствен/ный,
Óча/рóва/нá бы/ла?

У Пушкина встречаются иногда стихи, где скандировка находится в явном противоречии с естественным ударением слова, например:

И мá/мзель Мáрс / увы́ / старé/ет,

между тем это нисколько не уничтожает музыкальности стиха. Причина заключается в том, что язык наш имеет свойство, совершенно противное тому, которое полагается в основание теории нынешней версификации: вместо того, чтобы допускать ударения условные, он охотно отказывается от самых естественных ударений слов, жертвует ими музыкальности стиха...».

Все это и определяет значение реформы Ломоносова в ее достижениях и упущениях. «Великий гений Ломоносова своею реформою бессознательно возвратил нашу версификацию к той же самой родной музыке, которая господствует в нашем народном стихосложении; но, по ошибке ума, заключил начала этой реформы в неверные понятия и тем вовлек последующих теоретиков в заблуждение, получившее важность школьного догмата». Это отразилось на жесткости и монотонности стиха у большинства поэтов конца XVIII в. Необходимо было опровергнуть теорию, и притом конкретно, творчески. Это сделал самый мелодический из лириков начала XIX в.—Жуковский. Надеждин весьма смело для своего времени, и притом совершенно безошибочно, определяет выдающуюся роль автора «Светланы» в этом историческом повороте русской просодии:

«Жуковского должно назвать вторым преобразователем нашей версификации, который исправил логическую ошибку Ломоносова, но не в теории, а на практике. Жуковский возвратил наш стих к его естественной в соответственном смысле тонической музыке, и оттого поэзия наша одолжена ему таким богатством новых размеров, которых и не подозревал Ломоносов, или из которых, следуя своей системе, не мог извлечь той мелодии, к какой они способны».

Русская версификация, скованная ложной теорией, свободна на практике. Стихи, определяемые теоретически как двухстопные хореи, можно читать как анапесты в одну стопу:

Молим вáс
Боги гнé/ва
И Эрé/ва
В страшный чáс.

Школьные двухстопные ямбы воспринимаются на слух, по мнению Надеждина, как амфибрахии в одну стопу (такое толкование следует, впрочем, признать субъективным):

Игрáй, А/дель,
Не знáй пе/чали,
Хари́ты, / Лель
Тебя́ вен/чали...

Не двухсложные хореи, а трохеи в два такта—стихи Жуковского:

Отумáненным / потóком
Жи́знь / уны́лая плыла.

ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ КНИГИ А. КУБАРЕВА „ТЕОРИЯ РУССКОГО СТИХОСЛОЖЕНИЯ“ М., 1837 г.

Литературный музей, Москва

ТЕОРІЯ

РУССКАГО

СТИХОСЛОЖЕНІЯ.

СОЧИНЕНІЕ

АЛЕКСѢЯ КУБАРЕВА.



МОСКВА.

ВЪ ТИПОГРАФІИ НИКОЛАЯ СТЕПАНОВА.

1837.

«И это натуральное чтение дает самую сладкозвучную мелодию, которой музыкальный период можно положить на ноты».

С этим неразрывно связаны основные начала мелодии стиха (развитие в нем одного ритма) и стиховой гармонии (соответствие метрического ударения с логическим). «Тайна состоит в том, что для изъяснения настоящей сущности нашего стихосложения, как оно приводится в исполнении поэтами, должно принять в основание ту музыкальную грамматику, на которой старались мы построить истинную теорию тонического ритма»[28].

Для стиховедческих воззрений лермонтовской эпохи, уясняющих нам воззрения самого поэта на природу и сущность его искусства, представляют интерес и версификационные теории О. И. Сенковского. Они, видимо, во многом перекликаются с теорией, воспринятой от своих учителей гениальным питомцем Мерзлякова, Кубарева и Болдырева. Напомним, что Сенковский первый напечатал Лермонтова (по преданию, он получил рукопись «Хаджи Абрека» не от самого поэта, а от одного из его товарищей по гвардейской школе); это, во всяком случае, могло вызвать некоторый интерес Лермонтова к редактору «Библиотеки для Чтения». Несколько позже Сенковский дал восторженную оценку собранию стихотворений Лермонтова. Характерно, что в своем отзыве он прежде всего отметил среди достоинств молодого поэта «стих звучный, твердый и мужественный»[29]. Эпиграмма Лермонтова «Под фирмой иностранной иноземец...» обычно приурочивалась к О. И. Сенковскому, но, видимо, без достаточных оснований,—малопонятны выражения: «под фирмой иностранной» (требовалось бы «под фирмой русской», что́ выправило бы также и стих эпиграммы) или «ясно немец», что́ не встречает подтверждения в биографии Сенковского.

Как исследователь поэзии Сенковский разделял музыкальную теорию стиха, что очевидно было подготовлено общими уклонами его эстетических интересов. Это был, несомненно, знаток музыки. Некоторые статьи Сенковского обнаруживают в нем безошибочного ценителя современной оперы. Так, когда «Руслан» при первой постановке потерпел фиаско в николаевском Петербурге, Сенковский уверенно писал: «Глинка поставил себя этой оперой в ряду первых композиторов всего мира и рядом с первейшими из них. „Руслан и Людмила"—одно из тех высоких музыкальных творений, которые никогда не погибают и на которые могут указывать с гордостью искусства великого народа. „Руслан и Людмила"—chef d'œuvre в полном смысле слова, от первой до последней ноты» и проч.

Свои воззрения на музыкальную основу поэзии Сенковский наиболее полно выразил в статье «Древний гекзаметр» 1841 г.[30]. Он отстаивает ту мысль, что в греческом гекзаметре заключается «правильная мелодия, настоящая музыкальная композиция, кантилена, словом истинная музыка—музыка, как ее понимал и слагал Бетховен...». «Древние поэты были в то же время музыканты и композиторы». По изложению Д. Гинцбурга, обратившего серьезное внимание на статью Сенковского, замечания его касаются также распева в метрических стихах, композиции стихов Пиндара, сравнения эллинских трагедий с нашими операми, различия между разговорным и музыкально-стихотворным произношением. В заключение Сенковский выражает надежду, что русский язык создаст себе новую метрическую систему: «То, что ныне называем мы стихом—ужас, галиматья звуков, какая-то варварская безладица в сравнении с тем, что греки в древности, аравитяне в средние века называли этим именем...». «Делайте хоть мазурки, как делал Хафиз,—продолжает Сенковский.—Илиада и Одиссея—два огромные стихотворные концерта в стиле религиозной музыки». Напрасно мы восхваляем нашу музыку, следует возвратиться к методу греческих поэтов-композиторов; тогда стихотворство станет священнодействием, и рифмоплеты исчезнут. «Я так думаю,—заключает он,—что финикийцы, народ хитрый и промышленный, нарочно для того и изобрели метрическое стихосложение, чтобы на свете было менее поэтов и менее стихов»[31].

Отметим, что преемник Сенковского по редактированию «Библиотеки для Чтения» и отчасти его последователь, А. В. Дружинин, дал весьма ценный отзыв о «симфонизме» лермонтовского стиха. «Под гармонией стиха,—пишет он,—я разумею ту до крайности редкую особенность, когда весь стих, начиная от его размера и до малейших подробностей, составляет, так сказать, один музыкальный мотив, вполне соответствующий содержанию, идее стихотворения». Замечателен вывод критика: «В той идеальной музыкальности стиха, про которую я говорю, Лермонтов, по моему мнению, особенно замечателен. В некоторых местах его песни о „Степане Калашникове" стих поэта переходит в какой-то мотив, совершенно соответствующий значению слов». Приводя первые строфы стихотворения «В полдневный жар в долине Дагестана», Дружинин отмечает в них «особенную музыкальную прелесть, едва подлежащую анализу». В этом высшее искусство поэта: «Клочок из стихов Лермонтова, по расположению слов и звуков, производит действие унылой симфонии, прелестью своею далеко оставляющей за собою самое содержание стихотворения»[32].

Правильность таких оценок не раз подтверждал сам Лермонтов. Не оставив нам каких-либо стиховедческих заметок, он не раз выражал эту «песенную» или «музыкальную» сущность своей поэтики. Уже в юношеских тетрадях Лермонтова есть автобиографическая запись: «Говорят, что ранняя страсть означает душу, которая будет любить изящные искусства. Я думаю, что в такой душе много музыки». В раннем стихотворении «Звуки» он оставил красноречивое свидетельство своих творческих приемов (от звука к образу):

Принимают образ эти звуки,
Образ милый мне...

В «Панораме Москвы», описывая утренний перезвон колоколов, он отмечает, «что бестелесные звуки принимают видимую форму». В духе версификации Надеждина, отмечавшего стиховую интонацию нотными знаками, Лермонтов в одном из писем к М. А. Лопухиной сообщает: «... мне благотворны были самые звуки ваших слов. Право, следовало бы в письмах ставить ноты над словами...». И как характерно замечание Печорина: «Тут между нами начался один из тех разговоров, которые на бумаге не имеют смысла, которых повторить нельзя и нельзя даже запомнить; значение звуков заменяет и дополняет значение слов, как в итальянской опере...».

Наиболее чуткие из современников Лермонтова подчеркивали напевность его поэзии. «Читая всякую строку, вышедшую из-под пера Лермонтова,—писал Белинский,—будто слушаешь музыкальные аккорды и в то же время следишь взорами за потрясенными струнами, с которых сорваны они рукой невидимой...». О первой книге стихотворений Лермонтова Белинский писал: «Это еще не симфония, а только пробные аккорды, но аккорды, взятые рукой юного Бетховена... Это вздох музыки, это мелодия грусти...». Стихотворение Лермонтова «Сосед» вызвало следующий отзыв Белинского: «Здесь поэзия становится музыкой; здесь обстоятельство является, как в опере, только поводом к звукам, намекам на их таинственное значение». Так же расценивает стихотворения Лермонтова и поэт Огарев: «Их можно не только читать, их можно петь, да еще на совсем своеобразный лад. Из них каждое, смотря по объему, или песня, или симфония».

Эти музыкальные образы и термины при определении лермонтовской лирики находят подтверждение в биографии поэта: известно, что и в жизни Лермонтова музыка занимала очень значительное место. Унаследованная поэтом от его матери музыкальная одаренность заметно сказалась на его творческой работе и могла направить его теоретические интересы к новейшим учениям о напевной природе стиха.

Таковы основы лермонтовской поэтики: 1) музыкальность его натуры, сближающая искусство слова с песнью, фугой или рапсодией (как впоследствии у Льва Толстого); 2) стиховедческие теории, исследующие поэтическую речь на основе контрапункта и гармонии. Но в этих же учениях юноша-Лермонтов находит поддержку и для своих «зрительных» колористических, собственно «художнических» свойств. Мы видели выше, что один из первых теоретиков, у которых учился науке о литературе начинающий поэт, уже четко различал в стихе музыку и живопись, звук и краску, мелодию и образ. Творческая практика Лермонтова показала, с какой поразительной силой он развернул в своей поэзии обе основные

стихии лирического искусства. Ценя напевность стиха, как это явствует из ряда высказываний Лермонтова, он понемногу развивает в себе изобразительный дар исключительной силы и становится одним из величайших поэтов-пластиков. Одновременно крепнет вещественный материал его стиха, приобретая при этом новую ударность и силу. Обращаясь к воинствующей тематике, развиваясь от исповедей и признаний к обличениям и политическому красноречию, Лермонтов, как известно, учится и у поэтов ораторского стиля. Новая область вдохновений и творческой активности открывает и неведомые ранее направления для организации поэтического слова. Ритмическое искусство великого лирика обогащается неожиданными интонациями, а его стиховедческая школа осложняется новыми методами. Но и этот негодующий Лермонтов, поэт-проповедник и обличитель, не выходит из музыкальной настроенности своего стиха. Он только переключает его в бушующие тональности гнева, страсти и угрозы.

Таков был круг стиховедческих идей и поэтических направлений, в котором формировался юный Лермонтов. Поэты-педагоги рано обратили его внимание на глубокую основу русского стиха—народные песни. Его ранние метрические опыты уже ориентируются на «родные наши размеры», стремятся уловить тот живой голос народного сказа, который так широко и мощно прозвучит в его «Песне про купца Калашникова». Уже в годы учения ему раскрывается глубокая музыкальность русского языка, открывающая безграничные возможности для опытов и вариаций поэта. Ранняя поэзия Лермонтова представляет богатейшую картину не только опытов, но и блестящих достижений в области тончайшей разработки поэтического языка, метрики, строфики, ритмики, инструментовки, звукописи. В годы своего поэтического стажа, уже достигая подчас таких выдающихся результатов, как «Нищий», «Белеет парус», «Ангел», «Два великана», «Мой демон», «Желанье», «Небо и звезды», «Нет, я не Байрон», или менее знаменитые, но все же превосходные «На картину Рембрандта», «Куда так проворно, жидовка младая», «Когда твой друг с пророческой тоскою», «Как в ночь звезды падучей пламень» и ряд других, Лермонтов осуществляет огромный труд по обновлению и обогащению русского поэтического языка. «Пансионский» и «университетский» Лермонтов едва ли не активнее «лицейского» Пушкина в своих исканиях, в своем новаторстве и борьбе с канонами. Незаслуженно отодвинутая в тень ранняя лирика Лермонтова представляет огромное значение как по целому ряду великолепных строф, так и по смелому экспериментированию начинающего поэта над материалом поэтического слова. Он не только нашел в эти годы «звуки новые» для своих песен, он изменил самые темпы русского стиха, придав ему новую стремительность и быстроту, поистине вызывающую в нас подчас—как и рифмы иных из его учителей—впечатление бодрого призыва и превосходной «военной музыки».

Музыкальная теория стиха, которая так увлекала исследователей и стихотворцев лермонтовской эпохи, за последующее столетие подверглась пересмотру и переоценке. Не пользуясь в настоящее время научным признанием, она все же не вполне отменена, и значение ее, правда, сильно ограниченное по сравнению с теориями романтической эпохи, остается до известной степени в силе.

РЯД НАБРОСКОВ: ВОЕННЫЙ С ТРЕУГОЛКОЙ, ДВА МУЖСКИХ ПРОФИЛЯ, МУЖЧИНА В ТЕАТРАЛЬНОМ КОСТЮМЕ И ФИГУРА СИДЯЩЕГО МУЖЧИНЫ

Рисунки карандашом Лермонтова, 1840—1841 гг.

Альбом Лермонтова, л. 29

Публичная библиотека, Ленинград



Лермонтов стремился к преодолению академической метрики напевностью поэтического слова, к новым ритмам, к вольным стихам, освобожденным от «корсета» школьной версификации и дышащим широко, полной грудью. Как многозначительны в этом отношении его ранние стихи:

...мысль сильна,
Когда размером слов не стеснена,
Когда свободна, как игра детей,
Как арфы звук в молчании ночей!

И такая именно поэтика Лермонтова открывала ему неведомые предшествующей поэзии возможности переключать слово в песнь, придавать ему особую невесомость, воздушность, «вокальность», которой пронизаны знаменитые строфы «На воздушном океане» или «Дитя мое,—Останься здесь со мной...». Некоторые звуковые ходы зрелого Лермонтова остаются образцами тончайшего ритмического изображения и выразительнейшей звукописи. Трудно назвать стихи, которые могли бы в этом отношении соперничать с лермонтовскими строками:

Волна на волну набегала,
Волна погоняла волну...

...И шел колыхаясь, как в море челнок,
Верблюд за верблюдом, взрывая песок.

Такие звуковые картины имеют не много аналогий в нашей поэзии. Художник огромной зрительной силы, поэт-мыслитель, Лермонтов в своем стихе был прежде всего мастером тонального искусства, непревзойденным виртуозом словесной кантилены.

Какими путями шел Лермонтов к осуществлению этого труднейшего задания, которое с такой глубиной и силой сказалось в его зрелом творчестве,—мы и старались определить в этом обзоре стиховедческих доктрин и поэтических открытий начала прошлого столетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Д. Гинцбург, О русском стихосложении. Опыт исследования ритмического строя стихотворений Лермонтова, П., 1915, 126.

[2] «Программа из вышних ⟨!⟩ классов Университетского благородного пансиона», М., 1820, 15.

[3] «Программа из класса красноречия, стихотворства и языка российского», М., 1834, 9, 13—15.

[4] И. Рижский, Наука стихотворства, Спб., 1811, 22—25, 217—269, 341—342.

[5] «Подражания и переводы из греческих и латинских стихотворцев А. Мерзлякова», М., 1826, 323, 331—332.

[6] Конспекты Отделения словесных наук при Московском университете, М., 1827.

[7] Н. Митко, А. Ф. Мерзляков.—«Русская Старина» 1879, кн. I, 138.

[8] «Сочинения в прозе и стихах. Труды Общества любителей российской словесности», 1822, ч. II, 5—6.

[9] Здесь, как и ниже, мы меняем старинные начертания рифмос, рифм, рифмика и пр. на общепринятый ритм.

[10] А. Мерзляков, Краткое начертание теории изящной словесности, М., 1822, 75, 79—80, 314—328.

[11] Это стихотворение Раича стало в свое время популярным романсом.

[12] «Москвитянин» 1855, VI, 245—247.

[13] М. Сухомлинов, История Российской академии, VIII, 247 сл.

[14] «Рассуждение о дидактической поэме. Вергилиевы Георгики», М., 1821.

[15] Д. Языков, Учитель Лермонтова А. З. Зиновьев.—«Исторический Вестник» 1884, VI, 607.

[16] Имеются сведения о двух стихотворениях, написанных Зиновьевым: «Волга—символ могущества России» и «Смерть праведника».

[17] А. Зиновьев, Основание пиитики по новой и простой системе Ауэрбахера, М., 1836, 5, 7, 10, 12.

[18] В. Спасович, Соч., II, 384—385.

[19] Эти выводы подтвердили и позднейшие исследователи лермонтовского стиха.

[20] Д. Дубенский, Опыт о народном русском стихосложении, М., 1828.

[21] «Атеней» 1828, ч. III, № 9, 3—4.

[22] «Теория русского стихосложения. Сочинение Алексея Кубарева», М., 1837, 3—28; «О тактах, употребляемых в русском стихосложении».—«Московский Вестник» 1829, IV, 81—88.

[23] Д. Гинцбург, Основы арабского стихосложения.—«Записки Восточного Отделения Русского Археологического Общества» 1893, VII, 126.

[24] «Биографический словарь профессоров и преподавателей Московского университета», М., 1855, II, 160.

[25] Как указал Б. Эйхенбаум, Лермонтов ввел в свое описание шквала цитату из Ломоносова, весьма яркую в звуковом отношении: «Нам в оном ужасе казалось...». Цитата заимствована из оды «На восшествие на престол Елисаветы Петровны» (Б. Эйхенбаум, Лермонтов, Л., 1924, 26).

[26] А. Веселовский, Историческая поэтика, Л., 1940, 195, 214.

[27] «Русский Вестник» 1856, II, 76.

[28] *Н. Н.*, Версификация.—«Энциклопедический лексикон», Спб., 1837, IX, 501—518.

[29] «Новые книги. Стихотворения М. Лермонтова», Спб., 1840.—«Библиотека для Чтения» 1840, XLIII, отд. VI, 2.

[30] О. Сенковский, Древний гекзаметр. По поводу русского перевода «Одиссеи».—«Библиотека для Чтения» 1841, XLV, отд. VI, 15—42 и XLVI, отд. VI, 1—66.

[31] Д. Гинцбург, Основы арабского стихосложения.—«Записки Восточного Отделения Русского Археологического Общества» 1896, X, 28, 33.

[32] А. Дружинин, Соч., VI, 372—376.

ЛЕРМОНТОВ В РАБОТЕ НАД РОМАНОМ О ПУГАЧЕВСКОМ ВОССТАНИИ

Статья И. Андроникова

I

Настоящее название неоконченного юношеского романа Лермонтова неизвестно. Первый лист рукописи оторван, по уцелевшему его краю видно, что на нем было написано посвящение или, может быть, предисловие. Рукопись, обнаруженная только в 1873 г., озаглавлена по имени героя редакторами[1].

До самого последнего времени считалось, что Лермонтов писал «Вадима» в 1832 г. Эта датировка основывалась на словах самого Лермонтова в его письме к М. А. Лопухиной от августа 1832 г.: «Мой роман сплошное отчаяние,—писал Лермонтов.—Я перерыл всю душу и все это в беспорядке излил на бумагу»[2]. Кроме того, о работе над «Вадимом» известно со слов А. Меринского, учившегося в юнкерской школе одновременно с Лермонтовым. «Раз в откровенном разговоре со мной,—пишет Меринский в своих воспоминаниях,—он рассказал мне план романа, который задумал писать прозой и три главы которого были тогда уже написаны»[3]. Меринский помнил, что «какой-то нищий» играл в нем «значительную роль» и что задуманный в юнкерской школе роман был «из времен Екатерины II». Другими словами—из времен пугачевского восстания.

Так как Меринский поступил в юнкерскую школу годом позднее Лермонтова, в 1833 г.[4], то «из слов его,—как справедливо замечает в комментарии к роману Б. М. Эйхенбаум,—можно сделать вывод, что работа над «Вадимом» продолжалась в 1833—1834 г.». На этом основании он отменяет прежнюю датировку (1832) и предлагает считать, что «Вадим» написан в 1832—1834 гг.[5] Однако при этом редактор не обратил внимания на то, что в конце 1833 г., когда Меринский поступил в школу и когда только и мог состояться его разговор с Лермонтовым, у того были написаны всего лишь три главы. Из этого можно заключить, что работа над романом и началась не раньше 1833 г., а в 1832 г. Лермонтов писал какой-то другой роман.

Глухое упоминание о другом романе имеется в «Описи письмам и бумагам л.-гв. гусарского полка Лермонтова», отобранным у него при аресте в 1837 г. В этой описи зарегистрировано обнаруженное при обыске, среди прочих бумаг, письмо от девицы Верещагиной к Лермонтову. «В нем упоминается,—пишет составлявший опись жандарм,—о каком-то романе соч. сего последнего, но он кажется не состоялся, Лермонтов, повидимому, уничтожил его прежде окончания»[6]. Если при этом иметь в виду, что остальные письма к Лермонтову, внесенные в жандармскую опись, относятся, главным образом, ко времени поступления его в юнкерскую

школу, то отсюда можно сделать вывод, что в 1832 г. Лермонтов работал над другим романом, который он охарактеризовал в письме к М. А. Лопухиной как «сплошное отчаяние». По письму А. М. Верещагиной к Лермонтову жандарм понял, что роман «не состоялся» и что Лермонтов уничтожил его. Сопоставляя все эти данные, следует считать, что, во всяком случае, это был не «Вадим».

Итак, «Вадима» Лермонтов писал в 1833—1834 гг. Соображения современного исследователя о творческом кризисе, «в который Лермонтов вступил в 1832 г.», утверждение, что «в произведениях... Лермонтова за 1833—1834 гг. мы не находим революционных нот» и что «политический интерес у Лермонтова в это время, повидимому, ослабел» нуждаются в пересмотре[7]. Напряженная работа над романом о пугачевском восстании в стенах закрытого военно-учебного заведения во времена Николая I сама по себе исключает мысль об ослаблении политических интересов и революционных нот в творчестве Лермонтова. Ибо, по словам этого же исследователя, «Вадим» «со всеми своими слабостями и противоречиями, звучит как произведение революционное, как грозное напоминание о часе народной расплаты»[8]. Таким образом становится ясным, что разговор об идейном кризисе Лермонтова в годы пребывания его в юнкерской школе был просто результатом неправильной датировки.

Русское дворянство окрестило 1774 пугачевский год—«Черным годом». Слово это настолько прочно вошло в обиход помещичьих усадеб и дворянских особняков, что Г. П. Данилевский, сто лет спустя, назвал свой роман из времен пугачевщины «Черным годом». «Настанет год, России черный год», писал Лермонтов в 1830 г., размышляя о возможном повторении пугачевского восстания, о грядущей народной революции, когда «корона упадет» с головы русских царей. В юнкерской школе, обращаясь к исторической теме, он принялся за работу над романом, действие которого приурочил именно к пугачевскому году.

Но, несмотря на передатировку, «Вадим» попрежнему остается самостоятельным опытом исторического романа о пугачевском восстании. И хотя Лермонтов обратился к этой теме одновременно с Пушкиным, но совершенно от него независимо. Вспомним, что работа Пушкина над «Капитанской дочкой» в 1833 г. не пошла дальше начальных наметок плана[9], а «История Пугачева», которую Пушкин писал в том же 1833 г.[10], в свет вышла только в самом конце 1834 г.[11], когда Лермонтов окончил юнкерскую школу и вышел в полк, а работа над незавершенным «Вадимом» была уже в прошлом. «Капитанскую дочку» Лермонтов мог прочесть только в 1836 г., когда она появилась впервые[12]. «Дубровского» же, о сходстве с которым речь идет ниже, он вовсе не мог знать; этот незаконченный роман, писавшийся в конце 1832—начале 1833 г., увидел свет лишь в конце 1841 г., когда ни Пушкина, ни Лермонтова уже не было в живых.

Итак, ни «Истории Пугачева», ни «Капитанской дочки», ни «Дубровского» Лермонтов в 1833—1834 гг. знать не мог. Еще менее мог подозревать Пушкин, что в дальних классах юнкерского училища, запираясь от начальства и рискуя быть наказанным, молодой юнкер до поздней ночи пишет свой исторический роман. Тем больший интерес приобретают сходные моменты в гениальных прозаических творениях Пушкина и в юношеском, еще не зрелом и не завершенном романе Лермонтова «Вадим».

II

Припомним фабулу лермонтовского романа.

Безобразный нищий горбун Вадим нанимается в слуги к богатому помещику Палицыну, в доме которого с младенческих лет, на положении рабы живет Ольга—сестра Вадима. Пользуясь удобным случаем, Вадим



ПОРТРЕТ ПУГАЧЕВА, ПРИЛОЖЕННЫЙ К ИЗДАНИЮ „ИСТОРИИ ПУГАЧЕВСКОГО БУНТА“ ПУШКИНА, 1834 г.

становится слугой Палицына, чтобы мстить ему за разорение и смерть отца, за собственную нищету, за унижение сестры.

«Твой отец был дворянин — богат — счастлив, — рассказывает Вадим Ольге,—и подобно многим окончил жизнь на соломе... У него был добрый сосед, его друг и приятель, занимавший место за столом его, товарищ на охоте, ласкавший детей его, сосед искренний, простосердечный, который всегда стоял с ним рядом в церкви, снабжал его деньгами в случае нужды, ручался за него своею головою... Однажды на охоте собака отца обскакала собаку его друга: он посмеялся над ним; с этой минуты нача-

лась непримиримая вражда—5 лет спустя твой отец уже не смеялся... Друг твоего отца открыл старинную тяжбу о землях и выиграл ее и отнял у него все имение; я видел отца твоего перед кончиной...[13].

И отец его представился его воображению, таков, каким он воротился из Москвы, потеряв свое дело... и принужденный продать все, что у него осталось, дабы заплатить стряпчим и суду...»[14].

«Кто бы подумал!—восклицает уже не Вадим, но сам Лермонтов.— Столько страданий за то, что одна собака обогнала другую...»[15].

Далее описывается, как Вадим старается приобрести доверие и любовь слуг Палицына. Прослышав, что Пугачев приближается к местам, где находится вотчина Палицына, Вадим предвидит удобный случай отомстить своему врагу, он поднимает крестьян Палицына и становится во главе отряда. Как видим, фабула лермонтовского романа поразительно совпадает в этой части с историей Владимира Дубровского, который так же, как и Вадим, становится атаманом восставших крестьян из желания отомстить виновнику смерти отца. Но если даже допустить, что сходство это обусловлено традицией «разбойничьих» сюжетов, то завязка в обоих романах—история с борзой собакой и возникшая затем старинная тяжба о землях,—заставляет думать, что в основе их лежит какой-то общий источник.

Известно, что в рукопись «Дубровского» Пушкин просто вшил писарскую копию с подлинного дела козловского уездного суда «О неправильном владении поручтиком Иваном Яковлевым сыном Муратовым имением, принадлежавшим гвардии подполковнику Семену Петрову сыну Крюкову, состоящим Тамбовской губернии Козловской округи сельце Новопанском»[16]. Дело это началось еще в 1826 г. и решилось в козловском уездном суде в 1832 г. в пользу Крюкова. Право было на стороне Муратова, но документ, подтверждавший это право, сгорел. Суд не пожелал разобрать дело по существу и вынес решение в пользу Крюкова. Нежелание суда войти в суть дела объяснялось просто: Крюков был важный барин, богатый помещик, владелец 3000 душ, а у Муратова было только одно небольшое поместье. Срок, положенный на обжалование судебного решения, Муратов пропустил. Только в октябре 1832 г., когда уже было отдано распоряжение отобрать у него имение, он начал снова хлопотать и для этого явился в Москву[17].

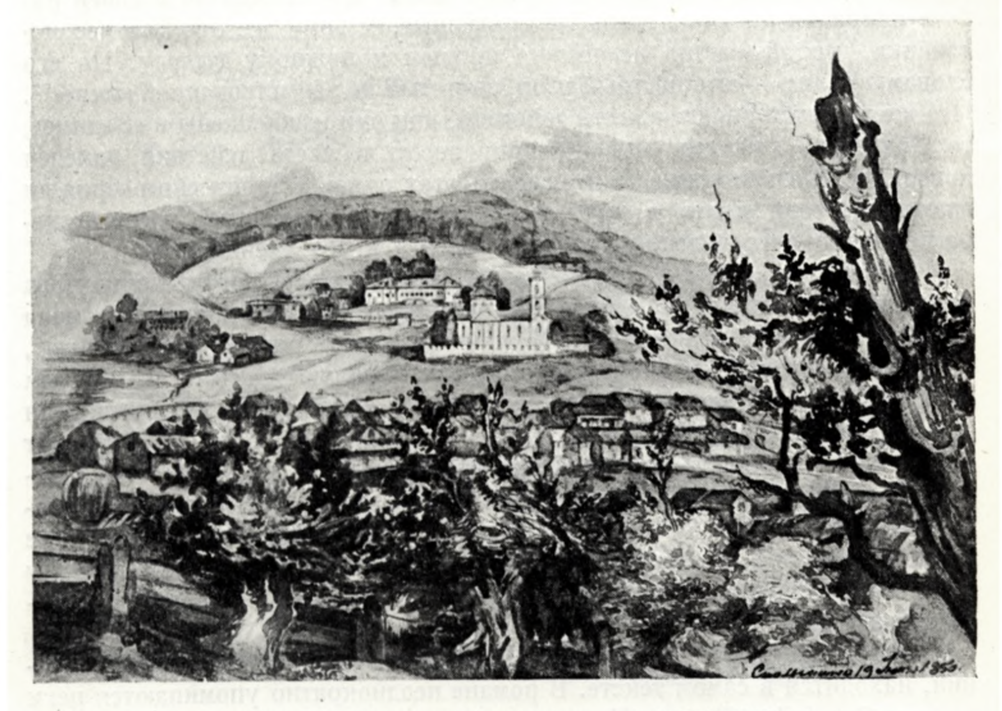
Пушкин, находившийся в октябре 1832 г. в Москве, узнал об этом деле от П. В. Нащокина и через его поверенного Д. В. Короткого, чиновника Опекунского совета, достал копию подлинного судебного решения[18].

Лермонтова в это время в Москве уже не было. В начале августа того же года он переехал с бабушкой в Петербург. Однако эту историю он мог узнать из другого источника.

В Петербурге Арсеньева постоянно посещала дом Лонгиновых. «Я часто видал ее у матушки, которой она по мужу была родня»,—вспоминал М. Н. Лонгинов[19]. Мать М. Н. Лонгинова—Мария Александровна—жена статс-секретаря Н. М. Лонгинова—была дочерью тамбовской помещицы Прасковьи Александровны Крюковой,[20] с которой Елизавету Алексеевну связывала старинная и крепкая дружба. Сохранились письма Арсеньевой к П. А. Крюковой[21]. По этим письмам видно, что в 1834—1837 гг. они продолжали поддерживать и по почте откровенные и дружеские отношения, сообщая друг другу последние новости и обращаясь ко взаимным услугам. В 1835 г., пересылая Лермонтову «мех черный

под сюртук», Арсеньева отправляет его к своей соседке П. А. Крюковой в ее тамбовское имение, а та пересылает его в Петербург в адрес дочери. «Уведомь, часто ли бываешь у Лонгиновой», спрашивает Арсеньева в своем письме внука[22].

Постоянно встречаясь и переписываясь с Крюковыми, Е. А. Арсеньева несомненно знала от них подробности многолетней незаконной тяжбы их тамбовского соседа и, вероятно, родственника с обедневшим Муратовым—тяжбы, разбиравшейся, кстати сказать, в том самом Козлове, через который пролегал постоянный тракт из Москвы в Чембар[23]. Если же вспомнить свидетельство Меринского о том, что роман Лермонтова



НЕЕЛОВКА—САРАТОВСКОЕ ИМЕНИЕ А. А. СТОЛЫПИНА
Акварель неизвестного художника, 1850 г.
Литературный музей, Москва

был основан «на истинном происшествии по рассказам его бабушки»[24], становятся понятными, казавшиеся раньше необъяснимыми совпадения в «Дубровском» и в «Вадиме»: завязка обоих романов восходит, таким образом, к одному и тому же источнику, о котором Пушкин знал от Нащокина и Короткого, а Лермонтов—от Крюковых со слов бабки. Недаром в лермонтовском романе упомянута деталь, подсказанная, очевидно, подлинным фактом: отец Вадима «воротился из Москвы», проиграв свое дело.

Итак, совпадения с «Дубровским» объясняются общим источником. Припомнив, что Вадим переходит на сторону Пугачева подобно Швабрину, и зная, что «Капитанская дочка» и «Вадим» задуманы в одно и то же время, мы уже вправе предполагать и на этот раз, что сходство в судьбах героев снова объясняется общим источником.

Поэтому обратимся к источникам.

III

Первое исследование об источниках «Вадима» появилось в 1914 г. Это четыре главы в монографии С. И. Родзевича: «Лермонтов как романист»[25]. Произведения Лермонтова проанализированы в этой книге «с точки зрения наличности в них элементов западного, по преимуществу французского влияния»[26]. Других задач автор этого бесплодного сочинения перед собою и не ставил. На многочисленных примерах он пытался доказать, что «Вадим» и по теме, и по фабуле, и по образам восходит к произведениям Гюго, Вальтера Скотта, Шиллера, Байрона, Шатобриана и Альфреда де Виньи. Основываясь на ложной предпосылке, что Лермонтов в своей работе опирался на одни лишь литературные, к тому же иноязычные источники, исследователь неизбежно пришел к ложному выводу. По его словам, «Вадим»—«это пестрый узор, вышитый по заимствованной канве»[27]. Что же касается эпохи и места действия, как они изображены в «Вадиме», то Родзевичу кажется, что «колорит эпохи и места действия намечен поверхностными мазками» и что назвать этот роман историческим «вряд ли возможно, если иметь в виду наличность тех элементов, которые характеризуют исторический роман В. Скотта и его учеников»[28].

К сожалению, даже и современному исследователю прозы Лермонтова продолжает казаться, что «вопрос об исторических источниках его романа не имеет большого значения»[29]. Между тем, в этом романе наличествуют, по нашему мнению, те элементы, которые позволяют считать его первым опытом русского исторического романа о пугачевцах («Капитанская дочка» писалась позднее—в 1835 году!). Чтобы доказать это, следует обратиться к анализу источников исторических, ибо нам ясно, что в работе над «Вадимом» Лермонтов опирался на конкретный материал, связанный с пензенским краем[30]. В Пензенской губернии находилось имение Е. А. Арсеньевой «Тарханы» и поместья ее родни—Столыпиных. Поэтому легко предположить, что Лермонтов описал как раз те места, где протекло его детство.

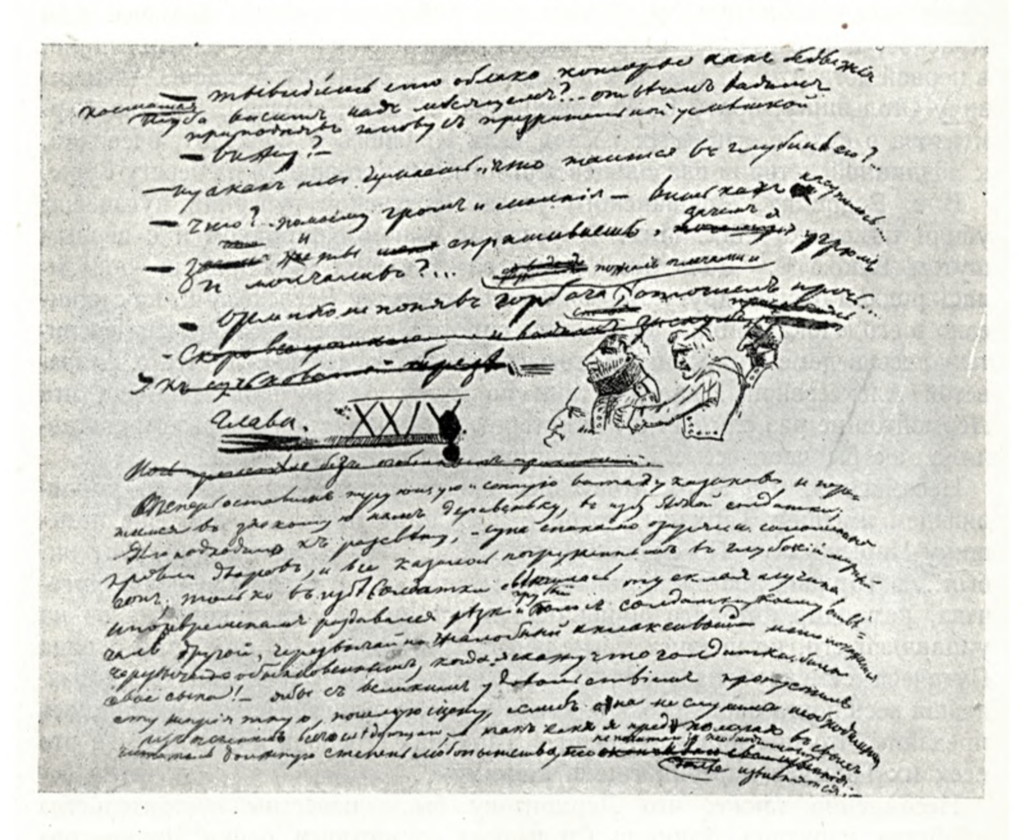
Указания на то, что действие романа развертывается в Пензенской губернии, находится в самом тексте. В романе неоднократно упоминаются реки Сура и Ока («Дом Бориса Петровича стоял на берегу Суры»). Сура протекает по Пензенской губернии и лишь перед слиянием с Волгой течет в пределах Симбирской. Ока, до начала XIX века, служила естественной границей Пензенской провинции с севера[31]. Кроме этого, целый ряд деталей в описании растительности и пейзажа (холмы, курганы, глинистые обрывы) подтверждают, что Лермонтов изобразил в «Вадиме» пензенскую природу.

Описанные в романе события Лермонтов приурочил к летним месяцам 1774 г. Это подтверждает, что он воссоздал в «Вадиме» эпизоды пензенского восстания.

В июле 1774 г. Пугачев, избегая преследования Михельсона, переправился у Кокшайска на правую сторону Волги и через Ядрин, Алатырь, Саранск и Пензу двинулся к югу на Саратов. И сразу же крестьянские восстания вспыхнули в Симбирской, Пензенской, Саратовской, Нижегородской и Тамбовской губерниях. «Возмущение переходило от одной деревни к другой, от провинции к провинции,—писал Пушкин в «Истории Пугачева».—Довольно было появления двух или трех злодеев, чтобы взбунтовать целые области. Составлялись отдельные шайки... и каждая имела своего Пугачева»[32].

Стремительно уходя на юг, Пугачев и его штаб не могли руководить многочисленными отрядами своих сторонников. Восстание пензенских крестьян не прекращалось и после окончательного поражения Пугачева под Черным Яром. Лермонтов в своем романе отразил именно эту характерную черту пензенского восстания—его стихийность, «пугачевщину без Пугачева».

Пенза была занята Пугачевым первого августа: к этому времени вся провинция, верст на 500 в округе, была уже охвачена восстанием. Цент-



РИСУНКИ ЛЕРМОНТОВА В РУКОПИСИ „ВАДИМА“

Институт литературы, Ленинград

ром его стали северные уезды—Краснослободский, Керенский и Нижне-Ломовский. Сильные отряды крестьян и казаков приступом взяли Краснослободск и заштатный городок Троицк. Помещики бежали из родовых вотчин и скрывались в лесах: Большой Мокшанский лес в Краснослободском уезде «обратился в место кочевья помещичьих таборов. Здесь, в телегах, каретах и кибитках странствовали с места на место целые семьи господ с немногими верными слугами»[33].

Академик А. Н. Крылов, симбирский уроженец, сообщает в своих мемуарах, что отец его, родившийся в 1830 г., «будучи мальчиком, знал еще тех почтенных старцев, которые в молодости видели Пугачева и помнили его поход через Симбирскую губернию до с. Исы, Пензенской губернии»[34]. Ясно, что Лермонтов, который был гораздо старше отца Крылова, слышал о расправе пугачевцев с помещиками и приказчиками от таких же

почтенных старцев. В 1820-х гг. много было их еще и среди крепостной дворни в Тарханах, и среди соседей-помещиков. Рассказы старожилов могли лечь в основу таких сцен «Вадима», как сцены расправы с женой Палицына, бегства Палицына, казни старого помещика из села Красного.

Наименование села Красного встречается в романе несколько раз подряд: в одном случае оно даже подчеркнуто[35]. Мы знаем, что, подчеркивая в своих рукописях отдельные слова, Лермонтов давал понять тем самым, что имеет в виду события или наименования подлинные. Действительно, среди населенных пунктов Пензенской губернии имеется большое село Красное, а в соседстве с ним, всего лишь в 8 верстах — с. Столыпино, в первой четверти XIX века принадлежавшее сенатору Аркадию Алексеевичу Столыпину, брату Е. А. Арсеньевой[36]. Таким образом, рассказ Лермонтова о судьбе «упрямых господ села Красного»[37] восходит, очевидно, к подлинной истории владельцев этого имения, стоявшего на берегу Суры.

В с. Родниках, Мокшанского уезда Пензенской губернии пугачевцы убили помещика Мих. Мих. Киреева «с сыном Киприаном и с верным шутом Вакою»[38]. Дочь этого Киреева—Варвара Михайловна—доводилась родной бабкой другу Лермонтова Святославу Раевскому и, как написано в его «Показаниях», «оставшись сиротой, во времена Пугачева воспитывалась в доме Столыпиных, соседей своих по деревне вместе с Елизаветой Алексеевной... впоследствии по мужу Арсеньевой»[39]. Ясно, что Лермонтов не раз слышал и эту историю, которая, таким образом, составляла как бы часть семейной хроники столыпинского дома.

Несомненно, что Лермонтову был известен также рассказ об управляющем имением Тарханы, которое в ту пору принадлежало еще помещику Нарышкину. По словам П. Шугаева, «этот управляющий, Злынин, был... в Тарханах во время нашествия одного из отрядов Емельяна Пугачева, командир которого опрашивал крестьян, нет ли у кого жалоб на управляющего, но предусмотрительный Злынин, еще до прибытия отряда Пугачева сумел ублаготворить всех недовольных, предварительно раздавши весь почти барский хлеб, почему и не был повешен»[40]. Сохранилось предание, что под полом часовни в Тарханах «господа похоронены и что всех их Пугачев перебил еще в старину»[41].

Несомненно также, что Лермонтову были известны обстоятельства убийства капитана Даниила Столыпина, с которым бабка Лермонтова была в близком родстве. Столыпин был убит пугачевцами в Краснослободске[42]. В списке дворян, «убитых до смерти» в 1773—1774 гг., мы, кроме Столыпина, находим фамилии Мещериновых, Мосоловых, Мансыревых[43],— в 1810—1820-х годах составлявших круг родства и знакомых Арсеньевой.

И, наконец, нужно считать совершенно бесспорным тот факт, что, описывая помещика Палицына, скрывающегося в подземной пещере, Лермонтов использовал рассказы, которые слышал в семье Афанасия Алексеевича Столыпина.

В одной версте от саратовского имения Столыпина Лесная Нееловка, «в западной стороне, в лесу, находятся так называемые «печерные норы»,— пишет очевидец. Старожилы об этих норах говорят разноречиво: одни рассказывают, что в норах этих во время пугачевского бунта спасался местный помещик, другие говорят, что в норах тех в старинное время находилась шайка разбойников[44]. В романе об этих пещерах и о шайке разбойников идет речь в главе XXI. Вползая в пещеру, где скрывается старый Палицын, Юрий говорит Ольге: «—Явно, что в пещере есть

жители... кто они таковы?.. если они разбойники, то им нечего с нас взять, если изгнанники, подобно нам, то еще меньше причин к боязни»[45].

Впрочем, следы таких же пещер сохранились и в Пензенской области, близ села Пачелма[46]. Много было их и в других местах по пути движения Пугачева. Недаром описание этих пещер Лермонтов начал в своем романе словами: «До сих пор в густых лесах Нижегородской, Симбирской, Пензенской и Саратовской губернии... любопытный может видеть пещеры, подземные ходы, изрытые нашими предками»[47].



ВИД ДОМА И ДОМОВОЙ ЦЕРКВИ В ТАРХАНАХ
Литография М. Рудкевича, 1842 г.
Подпись под литографией ошибочна: Лермонтов родился не в Тарханах, а в Москве
Институт литературы, Ленинград

Все перечисленные Лермонтовым губернии в 1774 г. были охвачены огнем восстания. Прослышав о приближении Пугачева, крестьяне вооружались чем попало и подымались на помещиков. И нет сомнений, что разговор крестьян о Пугачеве Лермонтов описал в своем романе в соответствии с теми преданиями, которые любовно хранились в народе.

«— Чай, много с ним рати военной,—спрашивает один из мужиков,— чай, казаков-то видимо-невидимо... а что, у него серебряный кафтан-то?

— Эко диво серебряный,—отвечает другой,—чай, не только кафтан да и сапоги-то золотые...»[48].

В этом коротком диалоге Лермонтов безусловно запечатлел старинные сказы о «крестьянском царе».

Из крестьянских преданий заимствовал Лермонтов и фамилию одного из ближайших сподвижников Пугачева—Белобородова. Оттого-то он, вероятно, и называется в романе Белобородкой[49].

Внимательное изучение пензенского восстания могло подсказать Лермонтову и судьбу его главного героя: в пугачевском восстании приняло участие несколько пензенских дворян. При поражении партии пугачевского полковника Каменского под Баландой среди девяноста семи пленных оказались три помещика: «Шацкого уезда с. Рамзы—отставной корнет Василий Дементьев Васильев, Нижне-Ломовского уезда—отставной подпоручик Николай Никитич Чевкин с женой и Александр Львов сын Евсюков». Интересно, что Чевкин примкнул к пугачевцам «из ненависти к соседу»—помещику Левашеву, из желания отомстить «за обиды и притеснения последнего»[50].

IV

Итак, Лермонтов изобразил в «Вадиме» подлинные исторические события—эпизоды пугачевского восстания в Пензенской губернии. Главным материалом послужила для него семейная хроника Столыпиных. Рассказы о восстании, о расправах пугачевцев с помещиками и приказчиками, о сопротивлении, оказанном им «господами из села Красного» и капитаном Михайлой Киреевым, о гибели Даниила Столыпина, о подземных пещерах Лермонтов слышал и от бабки, и от деда Афанасия Алексеевича Столыпина, и от Григория Даниловича Столыпина, и его жены Наталии Алексеевны—родной сестры бабки. Слышал он такие рассказы и от соседей-помещиков.

Совсем в других красках рисовалось восстание по рассказам дворовых и крепостных людей Арсеньевой, передававших легенды о серебряном кафтане и о золотых сапогах на «батюшке-Пугачеве» и наряду с этим подлинные факты о пребывании пугачевцев в Тарханах и о хитрости приказчика Злынина.

Следовательно, в распоряжении Лермонтова был богатый фактический и фольклорный материал о пугачевском движении в Пензенском крае.

Если вспомнить, что «История Пугачева» была написана Пушкиным на основании огромного материала, впервые собранного им самим, тем более ясной становится новизна и трудность темы, на которой остановился восемнадцатилетний Лермонтов.

Обездоленного дворянина Вадима, доведенного до состояния последнего нищего, Лермонтов превратил в сообщника и вдохновителя восставших крестьян. Получилась ситуация, снова напоминающая «Дубровского». Прямо поразительно, как замысел Лермонтова и в этой части напоминает пушкинский.

Но если в работе над этой темой обнаружились трудности, побудившие даже Пушкина оставить роман о Дубровском незавершенным, то тем большие трудности встали перед Лермонтовым.

От истории молодого дворянина Дубровского, порывающего со своим классом, Пушкин перешел к истории Шванвича не случайно. Дубровский порывает со своим классом, движимый чувством личной мести. Дубровский—благородный разбойник. Переход Шванвича на сторону Пугачева, обусловленный исторически, превращал его в участника крестьянской революции.

Участие же в пугачевском восстании Вадима объясняется одной лишь жаждой мести обидчику. Восстание—только удобный момент для свер-

шения его казни над Палицыным. Поэтому, для того, чтобы оправдать участие Вадима в крестьянском восстании, Лермонтов превратил его в раба, добровольно вступающего в число крепостных слуг Палицына. Цель Вадима—мщение за свое поруганное человеческое достоинство. Как мститель выступает в лермонтовском романе и народ. И в этой трактовке пугачевского восстания как мщения за насилие и произвол помещиков сказались сбивчивость и незрелость исторических взглядов и политической позиции Лермонтова в те годы. В центре романа о пугачевщине оказался не Пугачев, а гордый мститель Вадим, характер которого не наделен ни историческими, ни национальными, ни ясными классовыми чертами. Вадим—одиночка, абстрактный романтический образ.

Любопытно, что, наделив своего героя именем, заимствованным из арсенала декабристской поэзии, Лермонтов не дал ему фамилии. Это понятно, ибо Вадим и Ольга представляют собою воплощение в человеческих обликах демонского и ангельского начала. А мир реальных людей составляют семейство Палицыных, крестьяне, казаки, Орленко, солдатка, верный Федосей, слуги.

Патетическая речь, уместная в монологах Вадима, оказывалась совершенно непригодной, когда нужно было передать живую речь казаков или крестьян. И не случайно Лермонтов ищет для своих массовых сцен новые выразительные средства и, подражая народному языку, вводит в повествование крестьянские речения и поговорки.

Согласовать эти идейные и стилистические противоречия в своем романе Лермонтов так и не сумел и прекратил работу над ним на XXIV главе. Но в написанных главах, в которых с огромной силой выражен благородный протест против крепостного права и горячее сочувствие к восставшим крестьянам, Лермонтов, опираясь на фольклор и на самостоятельно собранные им исторические факты, первым в русской литературе воплотил тему пугачевского восстания.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Впервые в «Вестнике Европы» 1873, X, 458—557 под заглавием: «Юношеская повесть М. Ю. Лермонтова». П. А. Висковатов дает ей произвольное заглавие «Горбач-Вадим. Эпизод из пугачевского бунта (юношеская повесть)» (Издание В. Ф. Рихтера под редакцией П. А. Висковатова, М., 1891, V, 1—117). И. М. Болдаков назвал: «Вадим. Неоконченная повесть» (Сочинения М. Ю. Лермонтова. Под редакцией и с примечаниями И. М. Болдакова. Изд. Елизаветы Гербек, М., 1891, V, 4—185). Д. И. Абрамович называет: «Вадим (повесть)» («Полное собрание сочинений М. Ю. Лермонтова», IV). Под редакцией и с примечаниями проф. Д. И. Абрамовича (Академическая библиотека русских писателей, Спб, 1—96).

[2] Лермонтов, Полное собрание сочинений. Под редакцией Б. М. Эйхенбаума, М.—Л., «Academia», V, 370 и 510. Далее в ссылках: Лермонтов.

[3] А. Меринский, Воспоминание о Лермонтове.—«Атеней» 1858, № 48, 290.

[4] Лермонтов десятого выпуска (1834); Меринский—одиннадцатого выпуска (1835). В. Потто, Исторический очерк Николаевского кавалерийского училища. Школа гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров, Спб, 1873. Приложения, 64.

[5] Лермонтов, V, 447.

[6] П. Висковатов, М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество, М., 1891. Приложения, 15.

[7] В. Кирпотин, Политические мотивы в творчестве Лермонтова, М., 1939, 99 и 113.

[8] Там же, 96.

[9] Пушкин, Полное собрание сочинений в девяти томах. Под общей редакцией М. Цявловского, М., 1938, VII, 878.

[10] Путеводитель по Пушкину. Приложение к журналу «Красная Нива» на 1931 г., М.—Л., ГИХЛ, 1931, 160.

[11] Пушкин, Полное собрание сочинений в девяти томах, М., 1938, VII, 872.

[12] Там же, 846.

[13] Лермонтов, V, 11.

[14] Там же, 15.

[15] Там же, 12—13.

[16] В. Якушкин, А. С. Пушкин. Из черновых его бумаг.—«Русская старина» 1887, № 9, 545—551.

[17] Пушкин, Сочинения в трех томах. Общая редакция А. Слонимского, М.—Л., Детиздат ЦК ВЛКСМ, 1937, III, 690 (Объяснения Б. Томашевского к «Дубровскому»).

[18] Пушкин, Полное собрание сочинений в девяти томах, VII, 847.

[19] Сочинения М. Н. Лонгинова, М., изд. Л. Э. Бухгейма, 1915, I, 47.

[20] Лермонтов, V, 574.

[21] Письма Е. А. Арсеньевой к П. А. Крюковой 1834—1837 гг., обнаруженные Л. Б. Модзалевским, печатаются в настоящем томе «Литературного Наследства».

[22] Лермонтов, V, 421.

[23] Там же, 420.

[24] А. Меринский, Воспоминание о Лермонтове.—«Атеней» 1858, № 48, 289—290.

[25] С. Родзевич, Лермонтов, как романист. С предисловием проф. А. М. Лободы. Киев, 1914.

[26] Там же, стр. V.

[27] Там же, 37.

[28] Там же, 21.

[29] Б. Томашевский, Проза Лермонтова и западно-европейская литературная традиция.—«Литературное Наследство», № 43—44, 481.

[30] И. Андроников, Жизнь Лермонтова, М., 1939, 30—31; Г. Нефедов, Пензенский край в творчестве М. Ю. Лермонтова.—«Сталинское Знамя» 1939, № 1959.

[31] Н. Прозин, Очерки Пензенской губернии.—«Пензенские губернские ведомости» 1862, №№ 6, 7, 8.

[32] Пушкин, Полное собрание сочинений, издание АН СССР, 1938, IX, 69.

[33] Н. Беляев, Пугачевский бунт в Краснослободском уезде.—«Пензенские губернские ведомости» 1869, № 19.

[34] Академик А. Крылов, Мои воспоминания, изд. 2-е, М., 1943, 7.

[35] Лермонтов, V, 97.

[36] Россия. Полное географическое описание нашего отечества. Настольная и дорожная книга для русских людей. Под редакцией В. П. Семенова, II. Среднерусская черноземная область, Спб, 1902, 352.

[37] Лермонтов, V, 97.

[38] Записки Михаила Николаевича Киреева. Мой дед М. М. Киреев. Эпизод из пугачевского бунта. —«Русская Старина» 1890, № 7, 3.

[39] Черновик «Объяснения губернского секретаря Раевского о связи его с Лермонтовым» (1837). Находится в Рукописном отделе Института литературы Академии Наук СССР. Ср. П. Щеголев, Книга о Лермонтове, Л., «Прибой» 1929, II, 262.

[40] П. Шугаев, Из колыбели замечательных людей.—«Живописное Обозрение» 1898, № 25, 501.

[41] Н. Рыбкин, Материалы к биографии Белинского и Лермонтова.—«Исторический Вестник» 1881, X, 373.

[42] Н. Беляев, Пугачевский бунт в Краснослободском уезде Пензенской губернии, Краснослободск, 1879.

[43] «Ложный Петр III, или жизнь, характер и злодеяния бунтовщика Емельки Пугачева», М., II, 1809. В вольной типографии Федора Любия, 160, 200, 209, 214, 216.

[44] Р. Казанский, Село Лесная Нееловка, Саратовского уезда.—«Саратовские губернские ведомости» 1879, № 273, 5.

[45] Лермонтов, V, 87.

[46] Г. Нефедов, Пензенский край в творчестве М. Ю. Лермонтова.—«Сталинское Знамя» 1939, № 1959.

[47] Лермонтов, V, 65.

[48] Там же, 60.

[49] Там же, 44, 96, 99.

[50] С. Тхоржевский, Пугачевщина в помещичьей России, М., 1930, 130—132.

СВЯТОСЛАВ РАЕВСКИЙ, ДРУГ ЛЕРМОНТОВА

Статья Н. Бродского

Имя С. А. Раевского прочно связано с биографией Лермонтова: его рассказы о детстве поэта—один из важнейших источников в описании тархановского периода жизни Лермонтова; он был единственным из близких поэту людей, кто пострадал по делу о распространении стихотворения Лермонтова на смерть Пушкина; ему адресованы важнейшие из писем поэта; с ним делился Лермонтов своими литературными планами, с ним начал писать роман «Княгиня Лиговская», ему дарил свои черновые наброски и законченные произведения, увидевшие свет много лет спустя после их написания, бережно сохраненные Раевским.

Но, как и все из современников поэта, с которыми он сталкивался в пансионе и в университете, в Петербурге и на Кавказе, Раевский не нашел своего биографа; о друге поэта опубликованы в печати неточные сведения; совсем забыты любопытнейшие моменты его общественной деятельности, которые должны были бы привлечь к нему внимание историков русской культуры.

Если бы мы знали биографии, написанные на основании семейных архивов, эпистолярных и мемуарных данных, таких лиц, как члены семьи Шан-Гирей (не только Аким Павлович Шан-Гирей), Мещериновы, Н. Г. Давыдов, А. М. Верещагина, Лопухины, Н. Ф. Иванова, Д. Д. Дурнов, М. И. Сабуров, Д. В. Петерсон, Столыпины и многие другие, как сильно выиграло бы наше знание той бытовой среды, в которой протекали ранние годы поэта, как много раскрылось бы в уяснении процесса становления его личности, в понимании его творческого пути, особенно в годы юности. Разительное различие в разработке биографий Пушкина и Лермонтова! Кажется, нет ни одного персонажа из житейского и литературного окружения Пушкина, который остался бы без изучения, которому не были бы посвящены очерк, статья, а иногда и солидное исследование. А вот, рассказывая о человеке, который, по словам первого биографа Лермонтова, «играл не малую роль в судьбе поэта»[1], тот же биограф широко пользуется непроверенными фактами, путает хронологию и т. д. Так, Висковатов называл Раевского «университетским товарищем Лермонтова», писал, что «Раевский был старше друга своего на три года» и пр. Недавно было указано на неточность этих сведений, но Н. П. Пахомов, правильно отметивший, что Раевский не был университетским товарищем Лермонтова, ошибочно указал, что Раевский окончил Московский университет в 1828 г., и, подобно другим исследователям, утверждал, будто Раевский хотя и был близок к литературным кругам, но «сам ничего не писал»[2], в то время как на самом деле Раевский был литератором, чье имя появлялось как в столичных, так и в провинциальных органах печати. В биографии Лермонтова некоторые периоды могут быть освещены пра-

вильнее и глубже при учете подробностей из жизни Раевского; его образ мыслей, политические взгляды, литературные интересы дают возможность определить идейную атмосферу, которой дышал поэт в один из наименее изученных моментов его жизни—петербургский период 1834—1836 гг.

Настоящий очерк не претендует на полноту и ставит своей задачей обратить внимание на примечательную фигуру забытого писателя, общественного деятеля, одного из самых близких поэту друзей, биография которого должна быть написана, для чего необходимы розыски в государственных архивах (в Петрозаводске и на Кавказе).

I

Святослав Афанасьевич Раевский родился в 1808 г.[3]. Его отец, Афанасий Гаврилович, из дворян Саратовской губернии, по окончании Московского университета с 1806 по 1820 г. был учителем географии и смотрителем в пензенском уездном училище[4]. Бабушка Раевского, урожденная Киреева, «оставшись сиротой во времена Пугачева, воспитывалась в доме Столыпиных, соседей своих по деревне, вместе с Елизаветой Алексеевной», бабушкой Лермонтова[5]. Эта старинная связь между родными Киреевой и Е. А. Столыпиной не прерывалась, когда последняя вышла замуж за М. В. Арсеньева. В Пензе Е. А. Арсеньева бывала в семье Раевских и считалась крестной матерью Святослава Афанасьевича. Он гостил в Тарханах, но возрастное различие между ним и Лермонтовым было слишком велико, чтобы можно было говорить о товарищеской близости между ними в детские годы поэта. Раевский помнил Лермонтова ребенком, рассказал о его жизни в тархановской усадьбе, празднично-крестьянской обрядности, насыщенной фольклором, которая окружала поэта в детские годы, о его ранних влечениях к разного рода искусствам.

В этих рассказах Раевского есть указание, что он помнил поэта, когда тому было двенадцать лет. В это время Раевский уже был студентом, на пороге окончания Московского университета. Он был зачислен 17 сентября 1823 г. студентом словесного отделения, окончил же университет со званием действительного студента нравственно-политического отделения 22 июня 1827 г.[6]. Он задержался в университете на год, интересуясь научными предметами на различных факультетах. Помимо юридических наук, в его аттестате были указаны прослушанные им лекции словесного отделения (латинская словесность и римские древности, российская и французская словесность, география, хронология, генеалогия, нумизматика и геральдика, российское красноречие и поэзия) и физико-математического отделения (физика, минералогия, сельское хозяйство, алгебра и геометрия).

Таким образом, юрист, разбиравшийся в процессуальных тонкостях на практических занятиях Н. Н. Сандунова, известного профессора гражданского и уголовного судопроизводства, в то же время увлекался красноречивыми импровизациями профессора А. Ф. Мерзлякова, вникал в стройные, логически отточенные лекции профессора М. Г. Павлова и изучал трансцендентальную геометрию под руководством крупнейшего ученого, профессора Д. М. Перевощикова.

Официальная справка о прослушанных университетских курсах свидетельствует о разносторонних умственных интересах Раевского. Он вовлечен был в напряженную борьбу политических, литературных и философ-

ских идей, которая кипела в 20-х годах в студенческой среде. 14 декабря и казнь декабристов—события, потрясшие в то время даже подростков, которые с этого исторического момента считали начало своей сознательной жизни,—Раевский должен был пережить, подобно большинству его товарищей, как крушение надежд на освобождение родины от тирании, рабства, невежества. Политическая реакция с воцарением Николая I скоро дала себя знать в многообразных проявлениях, в том числе и в фактах насилия



С. А. РАЕВСКИЙ
Акварель Лермонтова, 1836 г.
Музей изобразительного искусства, Москва

над свободолюбивыми студентами: 26 июля 1826 г. был арестован и по приказу царя сдан в солдаты студент-поэт А. И. Полежаев, в августе 1827 г. были арестованы братья Критские; возник политический процесс по обвинению группы разночинной молодежи в разговорах о цареубийстве, в конституционных замыслах, в чтении «дерзновеннейших стихов» Рылеева и Бестужева. С одним из арестованных, Михаилом Критским, Раевский учился на одном и том же отделении в университете; они могли в аудитории читать одни и те же революционные стихи Пушкина и Рылеева, мечтать об одном и том же, оба тягостно переживали страшные месяцы декабрь—июль 1825—1826 гг.

Раевский окончил университет одновременно с А. А. Краевским, который тоже учился на нравственно-политическом отделении. Его товарищ через университетского наставника М. П. Погодина завел литературные знакомства, перевел для «Московского Вестника» речь Дюпена по экономическому вопросу («О выгодах, проистекающих от промышленности и употребления машин в Англии и Франции»). Этот интерес А. А. Краевского к общественным наукам дает возможность предполагать, что и его университетский товарищ следил за иностранной литературой, отбирая в книжных новинках Запада, в частности Франции, то, что соответствовало его устремлениям.

Краевский поступил в канцелярию московского генерал-губернатора кн. Д. В. Голицына, где и пробыл с 7 ноября 1828 г. до декабря 1830 г.

Что делал Раевский по выходе из университета, неизвестно. Одно можно сказать, что долго не хотелось ему поступать на службу—видимо, канцелярская работа не привлекала его; хотелось проявить себя на другом поприще. Лишь 28 апреля 1831 г. определился он в департамент государственных имуществ в Петербурге.

Висковатов сообщал, что «во время учения С. А. Раевского в Московском университете бабушка ‹Лермонтова› приютила крестника у себя... ‹Раевский› еще в Москве живо сочувствовал литературным интересам ‹Лермонтова›, принимая деятельное участие в разных планах поэтического творчества»[7].

Если первая часть этого сообщения опровергается тем, что Е. А. Арсеньева с внуком переехала из Тархан в Москву осенью 1827 г., когда Раевский уже окончил университет, то вторая часть заслуживает самого серьезного внимания. Первый биограф Лермонтова, располагая рассказами лиц, близких к Арсеньевой и Раевскому, писал нередко по живому преданию. Факт пребывания Раевского в Москве по окончании университета вполне вероятен; трудно предположить, чтобы он с лета 1827 г. до весны 1831 г., когда переехал в Петербург, провел в саратовской глуши, в имении своего отца, или прожил без занятий в Пензе. Висковатов, очевидно, слышал, что Раевский еще в Москве был вхож в дом Арсеньевой, что литературные интересы Лермонтова-подростка оформлялись на глазах Раевского до переезда поэта из Москвы в Петербург. Это свидетельство чрезвычайно важно: четырнадцати-пятнадцатилетний поэт уже многое передумал в Тарханах, наблюдая жизнь закрепощенного крестьянства и слыша о «подвигах» «Соловья-разбойника», родственника бабушки—помещика Мосолова. Пытавшийся осмыслить декабрьскую драму 1825 г. и имея, подобно подростку Герцену, смутные идеи о причинах восстания, Лермонтов встретил в молодом Раевском того, кто мог помочь ему в уяснении происшедших событий, кто мог сообщить ему разнообразные факты современной политической жизни, освещая их с позиции, враждебной консервативному барству и политическому режиму самовластия. То, что нам известно о позднейшем Раевском, рисует его характерным представителем передовой интеллигенции 30—40-х годов, не мирившейся с господствовавшими понятиями «холопьев добровольных» и там, где возможно было, вступавшей в борьбу против власть имущих, защищая человеческое достоинство и право на лучшее существование, не похожее на могильный склеп, куда загоняли держиморды разных рангов всех, кто смел свое суждение иметь, кому было тошно среди «мертвых душ» в «стране господ, стране рабов».

Раевский признавался, что «понятия юриста, студента Московского университета часто вовлекали ⟨его⟩ в несогласия с окружавшими ⟨его⟩ служаками» в петербургских канцеляриях. Он считался «непокорным», неблагонамеренным; начальство готово было отдать его под военный суд, воспользовавшись полицейским осложнением в его жизни в связи с распространением стихотворения Лермонтова на смерть Пушкина.

Опыт жизни в трудных условиях работы там, где требовались «усердие и покорность», рано наделили его хандрой, расстроенными нервами. Лермонтов называл его «экономо-политическим мечтателем». Ниже мы раскроем смысл этой характеристики; пока достаточно представить, как думал и чувствовал мечтатель с передовыми общественными идеями, враг молчалинских добродетелей, в современном ему обществе, в том «омуте», о котором гневно и горько писал Пушкин в конце шестой главы «Евгения Онегина».

В разговорах с Раевским Лермонтов на пороге поступления в Университетский пансион и, возможно, в следующие годы получил тот материал суждений и оценок общественной действительности, который наряду с собственными наблюдениями и раздумьями, книжными впечатлениями лег в основу пансионских стихотворений 1829 г.: «Монолог» и «Жалобы турка», полных гражданской скорби и ненависти к политическому порядку, где «стонет человек от рабства и цепей».

II

С 1831 г. С. А. Раевский стал служить в министерстве финансов в чине губернского секретаря; в 1832 г. был назначен помощником столоначальника и 6 августа того же года исправляющим должность столоначальника; 28 апреля 1834 г. получил чин коллежского секретаря; 9 мая 1836 г. был уволен из департамента государственных имуществ и 10 мая того же года определен начальником стола в департаменте военных поселений. Начальником этого учреждения был сенатор Дубенский, «гроза своего департамента», которого «трепетали начальники отделений», как вспоминал один из тамошних чиновников, В. А. Инсарский[8], «холодный и надменный эгоист, неумолимый деспот в кругу своих подчиненных», о ком писал М. А. Корф: «Я не знаю никого, кроме разве, может быть, графа Аракчеева, кто был бы вообще так ненавидим всеми слоями публики»[9]. Правителем канцелярии был И. И. Шелехов, по словам В. А. Инсарского, «человек деловой, но с застарелыми приемами и топорной, так сказать, формы... ⟨Он⟩ порядком нагревал себе руки. Репутация его была весьма сомнительна»[10].

Бывший студент Московского университета находился, по его словам, «в странных отношениях к одному из служащих»,—можно думать, к самому Дубенскому. Взяточники, пьяницы и циники[11], возглавляемые высокомерным самодуром-вельможей, отличавшимся «острым и едким языком»[12], ничего не могли сделать со способным, образованным чиновником, который, «зная свою полезность, не раз смело просил отставки» и вынуждал свое начальство «уступать ему», считаться с его «убеждениями»[13].

По свидетельству В. А. Инсарского, Раевский в 1836 г. жил вместе с Лермонтовым; сам Раевский, не называя точной даты, когда он поселился у Е. А. Арсеньевой, показывал, что бабушка поэта «постоянно оказывала ⟨ему⟩ родственное расположение, по которому—и потому, что

я, видя отличные способности в молодом Лермонтове, коротко с ним сошелся—предложены были в доме их стол и квартира». Но если затруднительно в настоящее время установить, когда Раевский переехал к Лермонтову, то с уверенностью можно сказать, что их встречи стали происходить в Петербурге с осени 1832 г.: крестник Е. А. Арсеньевой в силу родственных отношений не мог не навестить ее, когда она с внуком приехала из Москвы, и не посещать своего друга в начале 1833 г., когда поэт пролежал два месяца больным, сломав ногу при падении с лошади в манеже Школы гвардейских подпрапорщиков.

По словам А. П. Шан-Гирея, «Раевский имел верный критический взгляд, его замечания и советы были не без пользы для Мишеля». Литературные интересы сблизили молодых людей. Раевский, через своего университетского товарища Краевского перезнакомившийся с петербургским литературным миром, был для поэта живой хроникой литературных новостей. Краевский с 1834 г. стал помощником редактора «Журнала Министерства Народного Просвещения», где печатались крупнейшие представители тогдашней университетской науки, появлялись рецензии на заграничные книги по различным дисциплинам.

Сам Краевский, помимо статей по вопросам образования, давал обозрение русских газет и журналов, писал отзывы о французских книгах по философии и, найдя свою сферу в журнальной работе, заявлял: «Наш век может быть назван по преимуществу веком журналов... журнал сделался насущной потребностью, необходимостью каждого утра, каждого вечера»[14]. Он поставил дело в этом журнале на широкую ногу: его сотрудники быстро откликались не только на русские, но и на европейские новинки[15].

Жадный до книг Лермонтов, когда познакомился через своего друга с Краевским, нашел в кабинете последнего богатый запас заграничной и русской литературы. От Краевского, близкого к редакции пушкинского «Современника», Лермонтов узнавал о жизни, литературных проектах Пушкина, Жуковского, вообще о разнообразных явлениях литературной и общественной жизни. Светская жизнь не заполняла всего досуга офицера Лермонтова. В лице Раевского поэт встречал поддержку своему давнему решению стать писателем, в лице Краевского нашел энергичного литературного деятеля, общественные взгляды которого укрепляли его тяготение к построению национальной культуры, освобожденной от рабского преклонения пред иноземным. Краевский в 1834 г. призывал своих соотечественников «не подражать»: «Мы должны быть русскими и русскими, европейски просвещенными. У нас есть свой ум, свое сердце, свой язык, своя вера, своя история...»[16]. Те же мысли, аргументированные с большей сложностью во имя принципа народности, с полемикой против чаадаевского скептицизма, с критикой европейской культуры, науки, искусства, философии, пытавшейся найти базу в христианской религии, Краевский развернул в своих двух статьях: «Мысли о России», напечатанных в №№ 1 и 2 «Литературных Прибавлений к Русскому Инвалиду» 1837 г. Эти мысли Краевский развивал в своем литературном кружке. Лермонтов знал о них, вероятно присутствовал при обсуждении их и, соглашаясь с концепцией Краевского, близкой в критическом анализе буржуазного Запада к позднейшим статьям Бакунина и Белинского в «Московском Наблюдателе», 2 февраля 1836 г. заключил байроновскую тему «умирающего гладиатора» концовкой об европейском мире, «изму-

ченном в борьбе сомнений и страстей, без веры, без надежд», клонящемся «к могиле бесславной головой»...

Детальное сопоставление статьи «Мысли о России» с указанным стихотворением Лермонтова, которое, по словам Раевского, было передано для напечатания Краевскому, подтверждает, что общение поэта с кружком редактора «Литературных Прибавлений к Русскому Инвалиду» не прошло для него бесследно.

В этом органе А. А. Краевского, автора исторического этюда о Борисе Годунове (1836), как известно, была напечатана «Песня про царя Ивана Васильевича...» (1838, № 18). В той же газете, где Лермонтов нашел стихотворения памятных ему по Университетскому пансиону поэтов Л. Якубовича и С. Стромилова[17], печатался его друг, Раевский.

III

Обычное представление о Раевском, что у него были значительные литературные связи, но что сам он ничего не писал, не должно было бы иметь места хотя бы по той простой причине, что в одном из писем к Раевскому Лермонтов писал: «роман, который мы с тобой начали», тем самым давая понять, что в сохранившихся главах романа «Княгиня Лиговская» какая-то часть принадлежит его другу. Комментаторы этого признания Лермонтова справедливо предполагали, что «возможно, именно по инициативе Раевского и при его помощи писались те страницы романа, где говорится о чиновнике Красинском; Лермонтов вряд ли знал быт и нравы чиновников...»[18].

Раевский не только принимал близкое участие в хлопотах по проведению через цензуру драмы «Маскарад», не только был литературным советником или вдумчивым критиком Лермонтова. То, что он был близок к Краевскому в пору организации последним авторского коллектива «Литературных Прибавлений к Русскому Инвалиду», заставляет думать, что редактор и издатель этой газеты не мог не обратиться к нему с просьбой писать рецензии на те книги, содержание которых интересовало образованного юриста и словесника. В каждом номере газеты обильно печатались рецензии, как правило, без авторской подписи. Поэтому невозможно определить список и фамилии участников в отделе «Критика и библиография». Но, зная характер писаний Раевского в другой газете, где он печатался под своим именем или прозрачным псевдонимом (о чем ниже), я предполагаю, что рецензия на «Сказания русского народа о семейной жизни своих предков, собранные И. Сахаровым», Спб., 1836, ч. I, напечатанная в № 3 «Литературных Прибавлений к Русскому Инвалиду», принадлежит ему. Основанием к тому также служит то обстоятельство, что при аресте Раевского у него была обнаружена эта книга с его замечаниями на ней.

Раевский интересовался народным творчеством; его университетский профессор И. И. Снегирев был известен изданием русских пословиц; его учителя проф. Н. Н. Сандунова называли ходячей энциклопедией народных поговорок, присловий; журнальные книжки 30-х годов были наполнены статьями об устной поэзии европейских и восточных народов, памятниками народной поэзии в разных жанрах—лирическими и историческими песнями, думами и пр.; сказки Пушкина, фольклорные мотивы в повестях Гоголя, романах Вельтмана, песни Кольцова и многие другие

явления тогдашней литературы показывали, что тема народности, действительно, занимала общественное внимание, как это декларировалось в первом номере органа Краевского: «Никогда, может быть, не говорили и не писали у нас так много и так основательно о народности, о руссизме, о необходимости отвыкнуть от привычки к подражанию и стряхнуть с себя иго чужеземных, несвойственных нам обычаев и мнений—как в настоящее время»[19].

Рецензия на книгу Сахарова начиналась общими соображениями о значении фольклора:

«Нужно ли говорить о том, как важно для истории народа выяснить все стороны его жизни, прошедшей и настоящей, указывать на отличительные, характеристические черты ее, и таким образом составлять истинный, индивидуальный образ его?..

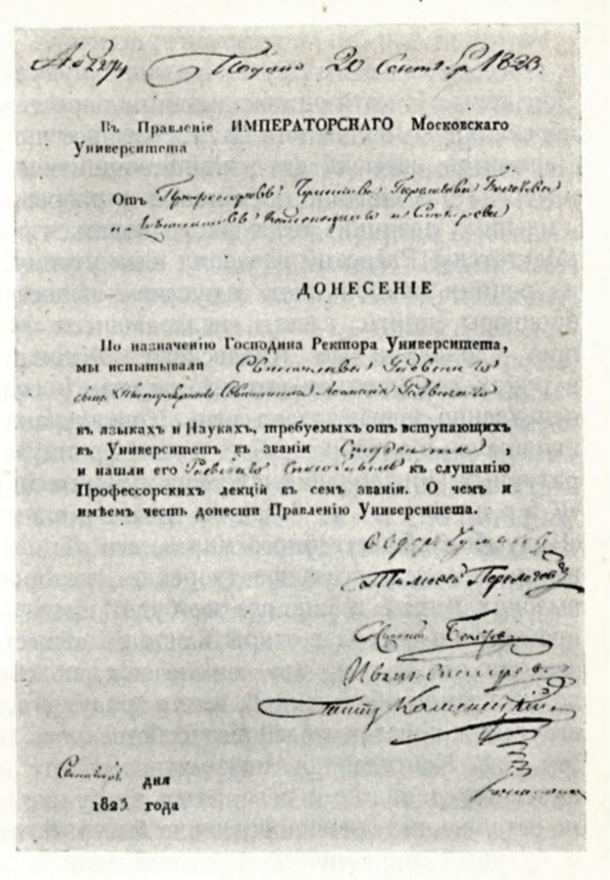
К числу этих важных, красноречивых черт, говорящих лучше всяких прагматических историй, принадлежат мнения, какие имел или имеет народ о природе, о своем к ней отношении и о тех тайных силах, которые, по его убеждению, невидимо, но мощно действуют на его жизнь, вмешиваясь во все обстоятельства его семейного и общественного быта...

Внимательный исследователь характеристики народной не должен пренебрегать предрассудками, поверьями, ворожбами: в них много истинного, одетого в разнообразные, часто грубые формы. Не случается ли часто, что под видом чародейства скрывается какое-нибудь верное простонародное лекарство к врачеванию болезней, какое-нибудь средство к отвращению бедствий, причиняемых атмосферическими переменами и проч.? Разоблачите все это, и вы, может быть, получите материалы для составления системы народной медицины, народной метеорологии, народного естествознания вообще. С другой стороны, сколько поэзии в этих, повидимому, бессмысленных заклинаниях, имеющих такую тесную связь с народными думами и песнями! Сколько верований сердца, неразлучных с действиями фантазии!.. Как же после этого не быть благодарну тем трудолюбивым наблюдателям, которые стараются знакомить нас с этими заветными стихиями жизни народа: с действиями его ума, воображения и сердца, и доставлять таким образом материалы для полного образа народной физиономии!..».

Автор рецензии подвергает анализу статью Сахарова «Взгляд на сказания русского народа о чернокнижии», указывая, что Сахаров не прав в своем утверждении, будто русская народная демонология, мифология и символика представляют собою сплошное заимствование у других народов (Индии, Греции и др.), будто «русский народ никогда не создавал дум для тайных сказаний, он только перенес их из всеобщего мирового чернокнижия в свою семейную жизнь». «Но почему же,—спрашивает рецензент,—причину этого сходства ⟨русских поверий с иностранными⟩ решительно полагать в заимствовании? Почему не оставить места сомнению, что если бы глубже, в подробности, была исследована частная жизнь восточных славян и древней Руси, то, может быть, отыскалось бы в этих поверьях много своеобразного, вовсе не занесенного исчужи? Народ русский жил самобытно несколько веков; жизнь его, как жизнь всякого другого народа, была также полна, следовательно должна была иметь и все фазы, все оттенки, наведенные не отражением цветов чужеземных, а иногда происходящие от причин внутренних, от переливов этой своеродной жизни...».

ДОНЕСЕНИЕ ПРОФЕССОРОВ МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА О ДОПУЩЕНИИ С. А. РАЕВСКОГО К СЛУШАНИЮ ЛЕКЦИЙ

Архив университета, Москва



Въ Правленіе ИМПЕРАТОРСКАГО Московскаго Университета

Отъ Профессоровъ …

ДОНЕСЕНІЕ

По назначенію Господина Ректора Университета, мы испытывали Святослава Раевскаго …

въ языкахъ и Наукахъ, требуемыхъ отъ вступающихъ въ Университетъ въ званіи Студента, и нашли его Раевскаго Святослава къ слушанію Профессорскихъ лекцій въ семъ званіи. О чемъ и имѣемъ честь донести Правленію Университета.

Сентября дня 1823 года

О самих памятниках устной поэзии в книге Сахарова, где были напечатаны 41 заговор, 10 чародейств с 7 песнями и проч., автор рецензии писал: «С умилением смотрим на эту сокровищницу слова народного, на этот, как выразился один из великих поэтов нашего времени, ковчег завета, куда народ полагает все плоды своих мыслей и все цветы своих чувствований. Богатство неисчерпаемое! Сюда, русские поэты, желающие быть истинно народными! Здесь почерпайте свои вдохновения, здесь знакомьтесь с таинствами русского духа и передавайте нам заветные думы народа в гармонических своих песнопениях! Перед вами источник чистый, первородный...».

В заключение рецензии приведен замечательный по силе поэтического выражения заговор от тоски «родимой матушки в разлуке с милым дитятею» («Разрывалась я, родная»... и т. д.).

Газета Краевского отдавала много места пропаганде народно-поэтического творчества, помещая большие рецензии на «Малороссийские и Червоно-русские народные думы и песни» (1837, № 10), на книгу О. Бодянского «О народной поэзии славянских племен» (1837, № 31) и пр.

Поэзия Лермонтова пансионского периода полна была отголосками устных песен, народных преданий Великороссии и Кавказа. Кружок Краевского, куда входил друг Лермонтова, с господствовавшим в нем интересом к фольклору, окружал Лермонтова благотворной для его творчества атмосферой. Этнографические интересы Раевского были близки поэту и с новой силой напоминали ему в Петербурге о поэтических сокровищах в прошлом и современном крепостной деревни.

Раевский вносил в кружок редактора «Литературных Прибавлений» и в беседы со своим другом радикальную окраску в спорах на политические темы. И хотя он показывал под арестом, что «мыслей о политических переменах и волнениях у нас* вовсе не было никаких», но то, что Лермонтов называл его «экономо-политическим мечтателем», доказывает интерес Раевского к постановке и разрешению экономических проблем с идейных позиций, резко расходившихся с господствовавшими теориями. «Мечтатель» Раевский разделял идеи утопического социализма, был одним из ранних поклонников в русском обществе идей Фурье. Заграничные брошюры, книги, газеты, издававшиеся фурьеристами, несмотря на запрет, доходили до Краевского. Журнал «La Phalange» находился в руках сотрудников его газеты, где в год смерти Шарля Фурье была немедленно перепечатана речь Консидерана памяти своего учителя, появившаяся в октябре 1837 г. в этом французском журнале. В № 48 «Литературных Прибавлений к Русскому Инвалиду» 1837 г. появилась заметка: «К а р л Ф у р ь е, с т а т ь я п е р в а я». Здесь Фурье был назван «Колумбом общественного мира», его «Traité de l'association» приветствовался как «колоссальное творение», которое «далеко превосходит самых высоких гениев и никогда не будет иметь себе подобного на земле, ибо невозможно два раза открыть законы общественной гармонии». В этой же заметке отмечалось, что «он не мог, подобно Моисею, увидеть богатые долины земли обетованной, земли грядущего, в которой отныне могущество его гения поведет людей без собственного их сознания»[20]. Кто перевел эту речь Консидерана, неизвестно, но что о системах французских утопических социалистов говорилось в кружке Краевского, что смерть Фурье не осталась незамеченной, нашла быстрый отклик и что Раевский «мечтал» о будущей экономической организации в духе «нового промышленного и общественного мира или изобретения метода привлекательной индустрии, организованной по сериям, построенной на страстях», — в этом не приходится сомневаться после установления факта появления в «Литературных Прибавлениях к Русскому Инвалиду» восторженной статьи о Фурье, написанной фурьеристом и переведенной одним из сотрудников этой газеты.

Критическое отношение Лермонтова к современному обществу, к политическому режиму, нашедшее отражение в «Маскараде», в «Княгине Лиговской», в произведениях, написанных на глазах Раевского, питалось общением с его другом, «непокорным к начальству», идейным антагонистом «цивилизации» отечественных крепостников и европейских банкиров.

Из петербургских товарищей Лермонтова за 1834—1837 гг., с кем поэт мог делиться в откровенном разговоре своими размышлениями о режиме «Николая-Медузы»[21], можно назвать одного только Раевского, который, в свою очередь, смело снабжал поэта фактическим материалом для «соблазнительной повести сокрытых дел, хладных картин разврата, преступного сна под сению палат, корыстного труда пред тощею лампадой», кто свободно раскрывал перед поэтом картины лучшего будущего, поддерживая в нем веру в торжество дорогих им обоим идей, веру, которой ежедневно наносили удары в том окружавшем их обществе, где

К добру и злу постыдно равнодушны...
Перед опасностью позорно малодушны,
И перед властию презренные рабы...

* Т. е. у него и Лермонтова.

Политические настроения Раевского сразу нашли применение, когда разнеслась по Петербургу весть о дуэли и смерти Пушкина. Враги Пушкина—придворная камарилья, высшая знать—были ненавистны «политическому мечтателю». «Пушкин умер трагически»,—писал Раевский и немедленно стал распространять политический памфлет, написанный его другом против «палачей свободы, гения и славы», толпившихся у царского трона. «Стихи эти, как новость гостиных, были ⟨распущены⟩ сообщены мною повсеместно и преимущественно к журналисту Краевскому, который, по его словам, ⟨передавал⟩ передал их В. А. Жуковскому, кн. П. А. Вяземскому, Одоевскому ⟨В. Ф.⟩ и проч.»,—писал Раевский в черновике своего «объяснения» 21 февраля 1837 г., в день своего ареста. Видя «повсеместный успех» стихотворения «На смерть поэта», он, по его выражению, «старался тешить» Лермонтова рассказами о «славе», об «этой известности, которой ⟨его друг⟩ всегда желал». Раевский же первый пустил в обращение дополнительные 16 стихов, написанные Лермонтовым в итоге резкого спора с его родственником, камер-юнкером Н. А. Столыпиным, защитником убийцы Пушкина, отражавшим мнение светских салонов вроде салона жены министра Нессельроде, где давно плелась интрига против убитого поэта. Любопытно, что в черновике «объяснения» по поводу разгоревшихся споров Раевский начал писать: «разговор принял было пол...», т. е. политический характер, но зачеркнул эти три буквы и написал смягченно: «юридическое направление». Раевский, разумеется, был на стороне политической оценки трагического события, данной его другом. В «объяснении» (в черновике) он заявлял: «Это прибавление несколько ⟨времени⟩ часов... лежало без движения, потом среди разговоров по неосторожности я сказал, что таковое есть,— его выпросили, потом ⟨я для полно⟩ лесть Лермонтову увеличивалась, экземпляров ⟨требова⟩ просили полных, я раздавал их и с прибавлением ⟨более и более⟩ стихи требовали». Признания Раевского устанавливают его значительную, активную роль в деле распространения стихотворения Лермонтова, конец которого рассматривался в консервативном лагере как «воззвание к революции».

Сознавая необходимость идентичного с его «объяснением» показания Лермонтова, он решил отправить к нему свою черновую в пакете на имя Андрея Иванова, верного крепостного человека в доме Арсеньевой, с сопроводительной запиской: «Андрей Иванович! Передай тихонько эту записку и бумагу Мишелю. Я подал записку министру. Надобно, чтобы он отвечал согласно с нею и тогда дело кончится ничем. А если он станет говорить иначе, то может быть хуже. Если сам не сможешь завтра же по утру передать, то через Афанасия Алексеевича*. И потом непременно сжечь ее». Пакет был перехвачен, что в глазах его судей усугубило его вину.

Лермонтову, который назвал в своем показании Раевского на требование П. А. Клейнмихеля указать виновника распространения его стихотворения, казалось, что он был «виной несчастья» его друга, когда, выпущенный из-под ареста, он узнал об аресте Раевского, о том, что тот продолжал в марте 1837 г. сидеть на гауптвахте в Петропавловской крепости. Письма Лермонтова к Раевскому в марте этого года полны отчаяния за судьбу его друга; он был вне себя от радости, получив от Раевского письмо («Меня мучила мысль, что ты за меня страдаешь... Бабушка хлопо-

* Столыпина.

чет у Дубельта и Афанасий Алексеевич тоже»). Лермонтов не знал, что Раевский до его допроса и его показания сам признался в распространении инкриминируемого стихотворения. Повлияли ли хлопоты родственников поэта в смысле облегчения участи Раевского, оказало ли какое-либо действие в том же направлении «всеподданнейшее» прошение с ходатайством о «несчастном сыне» матери Станислава Афанасьевича, Дарьи Раевской, поданное ею 11 марта 1837 г.,—неизвестно. 25 февраля 1837 г. последовало «высочайшее повеление»: губернского секретаря Раевского, по выдержании на гауптвахте один месяц, отправить в Олонецкую губернию на службу по усмотрению тамошнего губернатора. 26 марта он был освобожден и петербургским комендантом ген. Мартыновым направлен при бумаге к главному начальнику по его службе гр. П. А. Клейнмихелю. 5 апреля он расписался в получении подорожной за № 439, прогонных на три лошади (83 р. 88 к.) и обязался того же числа отправиться к месту своего назначения на службу в Петрозаводск. На пути к месту ссылки он едва не погиб при переправе через Неву около Шлиссельбурга[22].

В описи перенумерованным бумагам арестованного чиновника 12-го класса Раевского значились: 1) записка к нему от 17 февраля Краевского, справлявшегося о судьбе Лермонтова; 2) записка А. Попова от 18 октября ⟨1836?⟩ с приглашением притти к нему в библиотеку; 3) записка Орлова «от 4 сего февраля, коей извиняется в невозвращении в срок стихов, которые препровождая просит прилагаемую с оных копию по исправлении ошибок, при переписке вкравшихся, ему возвратить»; 4) упоминавшаяся нами книга И. Сахарова с замечаниями на ней Раевского; 5) записка поручика Унковского о приглашении Раевского на вечер для игры в шахматы; 6) записка Раевского карандашом, неизвестно к кому написанная, о присылке книги Гумбольдта[23].

К этой описи, помеченной 20 февраля 1837 г., можно добавить сохранившуюся в деле Раевского записку от 11 февраля (четверг), вероятно, 1837 г., некоего Смагина: «Пришлите, добрейший Святослав Афанасьевич, обещанную Вами докладную записку. Она верно уже готова. Не забудьте также о просьбе моей касательно Краевского. На-днях я надеюсь заехать к Вам вечером посмотреть битву Вашу с Лермонтовым[24]. Царствуйте благополучно. Весь Ваш Смагин».

Лермонтов переписывался с Раевским, когда тот находился в Петрозаводске. В конце 1837 г. он продолжал печалиться при мысли, что из-за него пострадал его «любезный друг Святослав».

Несколько писем Лермонтова к нему с Кавказа не дошло до нас, не сохранилось ни одного письма Раевского к Лермонтову из Петрозаводска, пропала переписка между Раевским и Е. А. Арсеньевой, извещавшей своего внука о ссыльной жизни его друга.

В «Литературных Прибавлениях к Русскому Инвалиду» за 1838 г., в № 29 (16 июля), появилась статья «Взгляд на Олонецкую губернию» за подписью: «Р......».

Краевский, интересовавшийся судьбой своего товарища, участника его литературных пятниц, перепечатал эту статью Раевского[25] из №№ 1 и 2 «Прибавлений к Олонецким Губернским Ведомостям»[26].

Лермонтов, незадолго перед этим напечатавший в органе Краевского свою «Песню про царя Ивана Васильевича...» (№ 18), прочитав эту статью, убедился, что его друг, несмотря на «расстроенные нервы», сохранил в ссылке свою энергию, нашел применение своим незаурядным способностям.

IV

С 1838 г. в сорока двух губернских и областных городах России стали выходить «Ведомости» по приказу министра внутренних дел Д. Н. Блудова, которому, по меткому выражению автора «Былого и дум», пришла в голову «оригинальная мысль приучать к гласности в стране молчания и немоты»; «Блудов велел, чтоб каждое губернское правление издавало свои „Ведомости“ и чтоб каждая „Ведомость“ имела свою неофициальную часть для статей исторических, литературных и пр. Сказано—сделано, и вот пятьдесят губернских правлений рвут себе волосы над неофициальной частью. Священники из семинаристов, доктора медицины, учителя гимназий, все люди, состоящие в подозрении образования и уместного употребления буквы „ѣ“, берутся в реквизицию. Они думают, перечитывают „Библиотеку для Чтения“ и „Отечественные Записки“, боятся, посягают и, наконец, пишут статейки»[27].

Как ни метка эта ироническая характеристика первых попыток провинциальной печати, насаждаемой министерством внутренних дел, деятельность самого ссыльного Герцена во Владимире, где он в качестве чиновника канцелярии местного губернатора принимал с 1838 г. активное участие в «Губернских Ведомостях», вносит существенную поправку в его обобщенную оценку. То, что делал Герцен во владимирской ссылке как член редакции «Владимирских Губернских Ведомостей», внося живую струю хотя бы в подборку материала, делал в Петрозаводске ссыльный Раевский, организуя коллектив сотрудников «Олонецких Губернских Ведомостей», рассылая просьбы о присылке всяческих материалов к местной интеллигенции, к духовным лицам, к служащим в различных учреждениях. Раевского можно назвать подлинным организатором олонецкой газеты. Его широкие планы не могли удовлетвориться редакторской работой, подборкой официальных сведений о пойманных бродягах—крепостных рабах, отданных в военную службу, сосланных в Сибирь на поселение (№ 9), о воспрещении мятежнику Эйсмонту въезда в пределы России (№ 26), о продаже билетов на сочинения А. Пушкина по уменьшенной цене и пр. и пр. Попав в неизвестный ему край и заинтересовавшись своеобразием быта и людей северной губернии, он решил выпускать особые «Прибавления» к «Ведомостям», где можно было бы помещать исторические, этнографические материалы об этом крае. Он встретил глубокое равнодушие провинциальных обывателей к своим планам, но продолжал взывать везде и ко всем, кто способен был подняться над уровнем обыденных интересов. 4 июня 1838 г. вышло «Первое Прибавление к Олонецким Губернским Ведомостям»[28]. Здесь в передовой статье «О предметах и цели издания Прибавлений к Олонецким Губернским Ведомостям» (стр. 1—4)[29], указав, что обращение олонецкого губернского правления к частным лицам с просьбой о доставлении в оное материалов для сего издания осталось безуспешным и что вследствие того настоящая газета, предпринятая без предварительного заготовления материалов, замедлилась выходом в свет, Раевский горячо доказывал важность изучения местного края, особенно подчеркивая роль образованного класса, который культурным трудом на благо родины обязан «заплатить долг» народу: «Изучение и описание каждой страны составляет непременную обязанность образованных ее туземцев, и как благородно участвовать в этом подвиге! Как лестно передать потомству свои наблюдения, может быть, произве-

дения лучших минут жизни! У кого душа способна к наслаждениям возвышенным, кто чувствует долг заплатить за свое образование и исполнить обязанность гражданина принятием участия в литературном труде народа, труде, служащем обозначением степени развития умственной его жизни, тот при первой возможности не отстранится предприятия, которого цель есть приведение в известность и чрез то доставление правительству способов увеличить благосостояние той страны, в которой он жительствует и не имеет права желать ей оставаться в невежественном бездействии».

Сам автор этой статьи с увлечением говорил о хозяйстве края, промыслах[30], бытовых особенностях, хранивших старину, о природе («немерцающих ночах, северном сиянии»). Раевский остановился в своей статье и на описании крестьянской жизни. По цензурным мотивам, он должен был термином «гражданские отношения» заменить вопрос о крепостном состоянии как причину своеобразных черт в хозяйственном быту и психологии крестьянства. Привлекало внимание саратовского уроженца, привыкшего видеть убогое, захудалое житье-бытье деревенского люда, заметное расслоение в крестьянской среде, выход части крестьянства на отхожие промысла, в торговые предприятия, дававшие значительные прибыли. Раевский приветствовал это социальное явление, видя в нем одно из средств к улучшению крестьянского быта, к освобождению крестьянской личности из-под крепостной опеки и не замечая, по условиям своего времени, что развитие сельской буржуазии, подготовляя ликвидацию крепостнического строя, ложилось тяжелым бременем на ту основную крестьянскую массу, блага которой он искренно желал.

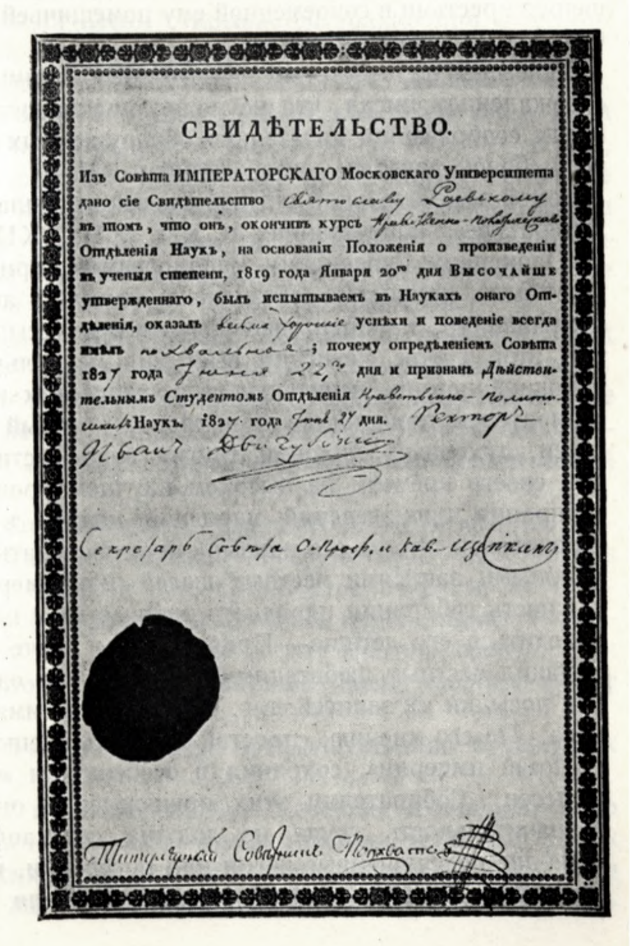
«Быт простого народа в Олонецкой губ., — писал он, — представляет обильные предметы для наблюдения. Как уединенна и дика жизнь здешнего крестьянина, и как он любит, ищет этого уединения и соединенных с ним раздолья и беспечности! Замечателен он, когда, по случаю истощения земли или (по крайней мере так бывало прежде, по рассказам старожилов) вследствие гражданских отношений, должен он оставить прежнее свое жилище, и в гуще лесов, на границах земли русской, среди гор, гребней, скал, болот искать полосы земли, которая несколько лет могла быть хлебородна и, когда, найдя ее и при ней небольшое рыбное озеро, он селится тут с 2—3 родственниками, даже один, и борется со всеми недостатками полудикой жизни. Редко этот поселок увеличивается. Даже ныне из 900 деревень Петрозаводского уезда 650 имеют менее 10 дворов. Житель средней полосы России, привыкший видеть огромные селенья и за каждым крестьянским двором длинный зелено-бархатный конопляник, сад, или полное гумно, с трудом дает название деревни этим уединенным домикам с пристроенными к ним крытыми дворами, которые, резко обличая недоверчивость крестьянина к здешней природе и будучи лишены упоминаемых принадлежностей и окружены лесом, кажутся двумя-тремя постоялыми дворами, устроенными для путешественников.

Но нельзя не радоваться, смотря на чистую, большую избу и, весьма часто, просторный дом крестьянина, на его пищу, часто роскошную, чай, кофе, нередко шелковые платья его жены и дочерей, на знакомство с выгоднейшими ветвями петербургской промышленности и на сделанные родными и предками этих крестьян связи в Петербурге, дающие возможность, по прибытии в столицу, приниматься за выгоднейшие промыслы, которые нередко возводят олончан на степень значительных богачей.

Достойна примерной похвалы любовь к родине: недавно блистательно проявилась она в благотворительном подвиге неизвестного лица, подарившего капиталы Петрозаводскому и Олонецкому комитетам призрения бедных, и неоднократно обнаруживалась в том, что часто выбывшие в другие города купцы участвовали в денежных взносах, необходимых для покрытия городских издержек тех городов, где они родились.

Описывая характер крестьян, заметить должно их постоянство, гордовежливые поклоны, поверья, преданья, разнообразные суеверные толки, песни,—записать рассказы их старожилов о Петре Великом, о местах его пребывания в Петрозаводске, на заводах, на Марциальных водах, на пути из Архангельска в Повенец с свитою и яхтами, по лесам и местам непроходимым; о житье-бытье наместников Тутолмина и Коновницына и губернаторов, между коими памятны Державин и А. И. Рыхлевский».

Раевский был усердным вкладчиком в организованные им «Прибавления». В III и IV «Прибавлении», по приказанию олонецкого губернатора В. К. Дашкова, собрав сведения о скончавшемся 24 ноября 1837 г. купце первой гильдии С. Сергееве, который в 1837 г. доставил в Олонец и Петрозаводск два билета по 50 000 рублей каждый, чтобы на проценты выдавалось вспоможение бедным, пожелав сохранить неизвестным имя жертвователя, он напечатал «Воспоминания о жизни г-на Сергеева»[31]. Раевский описал характер Сергеева, сообщил его любимые поговорки.



СВИДѢТЕЛЬСТВО.

Изъ Совѣта ИМПЕРАТОРСКАГО Московскаго Университета дано сіе Свидѣтельство Святославу Раевскому въ томъ, что онъ, окончивъ курсъ Нравственно-политическаго Отдѣленія Наукъ, на основаніи Положенія о произведеніи въ ученыя степени, 1819 года Января 20го дня Высочайше утвержденнаго, былъ испытываемъ въ Наукахъ онаго Отдѣленія, оказалъ весьма хорошіе успѣхи и поведеніе всегда имѣлъ похвальное; почему опредѣленіемъ Совѣта 1827 года Июня 22го дня и признанъ Дѣйствительнымъ Студентомъ Отдѣленія Нравственно-политическихъ Наукъ. 1827 года Июня 27 дня. Ректоръ Иванъ Двигубскій

Секретарь Совѣта О. Проф. и Кав. Щепкинъ

[illegible]

СВИДЕТЕЛЬСТВО ОБ ОКОНЧАНИИ С. А. РАЕВСКИМ МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

Архив университета, Москва

В V и VI «Прибавлении», в отделе «История», он напечатал «Поместные жалованные грамоты Ново-Городских митрополитов в XVII столетии», по поводу которых высказал свои соображения о значении подобного рода документов: «Часто рядная запись, духовная память, крепостная сделка, хозяйственная опись знакомят нас с нравами наших предков более, нежели иной дипломатический акт мелкоудельного князя».

Раевский призывал олонецкое дворянство доставлять для напечатания в «Прибавлениях» исторические документы, доказывая, что «сохранение от разрушительного влияния времени памятников, свидетельствующих о трудах, терпении и участии в общей государственной жизни наших предков, есть как бы соделание бессмертною на земле их жизни; как бы уплачивание святого долга благодарности за их труды, которыми мы обязаны нашим настоящим благоденствием».

Вынужденная официальная фразеология последнего утверждения о «настоящем благоденствии» опровергалась пояснением автора к найденным им в делах олонецкого депутатского дворянского собрания жалованным грамотам, данным новгородским митрополитом «Святой Софии и своим боярским детям»: «Замечательны отношения владельцев к крестьянам, право на обложение произвольным оброком и на суд неограниченный, тогда как в других подобных актах оговаривалось—судят и ведают по старине, по пошлине». Раевскому было слишком хорошо известно, что «произвольные оброки» и «суд неограниченный» по отношению крестьян в современной ему помещичьей Руси—самое обыкновенное бытовое явление.

Указывая на отсутствие у него «необходимых исторических книг», он с сожалением писал, что не может предложить читателю еще некоторых своих соображений касательно обнаруженных им исторических документов, «боясь доверять своей памяти...»[32].

Самой замечательной статьей Раевского была статья «О простонародной литературе», напечатанная в XII, XIII, XIX и XXI «Прибавлениях» к «Олонецким Губернским Ведомостям»[33], причем под последней статьей уже была полностью обозначена фамилия автора—С. Раевский[34], получившего, наконец, освобождение из ссылки.

В этой статье Раевский выступил не только горячим поклонником народной поэзии, ценителем ее эстетических качеств, но и энтузиастом-собирателем памятников фольклора, который продумал систему записи песен, духовных стихов и других видов устной поэзии, находившуюся для своего времени на высоком научном уровне. Он был в курсе дела собирания произведений народной поэзии в других областях России и радовался, что на его призыв стали поступать в редакцию статьи с фольклорными записями местных людей (например, из Каргополя). Понимая важность собирания народного творчества и не зная, в чьих руках будет находиться его детище—«Прибавления» после окончания его ссылки, он сообщил местным любителям фольклора еще один адрес помимо редакции для посылки их записей: в г. Симбирск, на имя Петра Михайловича Языкова. По его мнению, «простой народ Олонецкой губернии, отброшенный на край империи», сохранил в особенности много поговорок, пословиц и песен. Собирателям этих произведений он разъяснял, что «мнимая незначительность труда не должна останавливать пересылки. Часто одна-две подслушанные песни или поговорки, при всей их видимой немудрености, достойны более внимания, нежели большие собрания. Кроме

других обстоятельств, легко может случиться, что они сохранились только в Олонецкой губернии или вовсе не существовали в других»[35].

Его обширная статья начиналась указанием на необходимость спешить собирать исчезающие с изменением нравов памятники народной словесности и советами, как надо производить самые записи:

«Постоянные литераторы наши П. Киреевский, Н. Языков и А. Хомяков, желая сохранить остатки нашей народной поэзии, особенно песни и так называемые стихи, собрали в течение нескольких лет и приготовили к печати большое их количество. Опыт показал, что необходимо спешить собиранием этих драгоценных остатков старины, приметно исчезающих из памяти народа с переменою его нравов и обычаев; что важно в этом деле общее участие всех дорожащих спасением нашей своенародной словесности от конечного ее истребления, и что для полного издания песен и стихов необходимо, чтобы они записаны были везде, где это возможно.

При записывании песен особенно могут быть полезны люди престарелые; они более дорожат верностью дошедших до нас песен и менее подвергаются нововведениям. Записывать должно сначала со слов, потом поверять с голоса, ибо люди, привыкшие петь песни, обыкновенно лучше вспоминают их, когда поют, нежели сказывают. Песни, которые поются в народе, должны быть записываемы слово в слово все, без изъятья и разбора, не обращая внимания на их содержание, краткость, нескладность и даже кажущееся бессмыслие; иногда поющий смешивает части нескольких песен в одну и настоящая песня открывается только при сличении многих списков, собранных в различных местах».

Раевский в первую очередь рекомендовал собирать духовные стихи. «Стихи, каковы о Лазаре убогом, об Алексее божьем человеке, о страшном суде, о Борисе и Глебе и пр., поются нищими, особенно слепыми (всего чаще на ярмарках) и вообще простолюдинами во время постов; записывать их также удобнее сперва со слов, а потом поверять с голоса. Они заслуживают особенное внимание потому, что никогда издаваемы не были, хотя заключают в себе высокую поэзию предмета и выражения» (XIII «Прибавление»).

Всего выше Раевский ценил причитания, которые он называл вслед за народом воплями. «Кроме песен, сказок, стихов,—писал он,— поэзия народа русского обнаруживается еще в одном особенном роде созданий, которые доселе не обращали еще надлежащего внимания литераторов наших[36]; почему и сообщаю об них любителям народности нашей несколько замечаний.

Эти создания не имеют определенного существительного имени на русском языке,—в западной Европе, кажется, не существуют, но у греков известны под именем миролога, печальнословия, по переводу Гнедича[37]. Если этот буквальный перевод не будет принят в литературе, то можно назвать их воплями от глагола вопить, как обыкновенно говорит простой народ об излиянии своих чувств в форме миролога».

В XIX «Прибавлении» Раевский писал преимущественно о северных причитаниях:

«Простой народ русский и исключительно женщины изъявляют свою печаль воплем и причетами не только во время похорон, но и при других случаях, когда горе вытесняет все другие чувства и увлекает все силы для выражения его. Так, вы услышите вопли от невесты, когда она рас-

стается с домом родительским, где, лелеянная матерью, она вела беспечную жизнь, которую вдруг должна изменить на жизнь покорную и работную; от родственников, провожающих юношу надолго в далекую сторону; на пожарище во время мгновенного истребления плода многолетних трудов, а иногда у людей очень чувствительных и несчастных, даже среди полевой работы: одинокая женщина, после тяжкого раздумья о безвестном отсутствии мужа, родных, о дурно награждаемых работах на чужую семью, увлажив лицо слезами, горькими жалобами выражает частые, безотрадные свои думы. Односелянин уважает ее горе, идучи мимо, или старается не быть замеченным, или низко кланяется, и в ответ получает полуземной поклон—таюже безмолвный, после которого уже не слышно жалобы— и только серп или коса вдвое скорее блещут в руках плакавшей. Несмотря на сходство с греческими мирологами, мы не думаем, чтобы вопли вошли в обычаи наши из подражания грекам. Они почти повсеместно распространены между народом, и следы их слишком рано видны в истории. Так, Ольга в земле Древлянской „поимши мало боляр легко идущи прииде ко гробу своего князя, і плакася по нем великим г л а с о м і плачем і повеле над князем своим могилу ссыпати велику“ (Рос. Лет. по Софийскому списку 1795 г., ст. 37)».

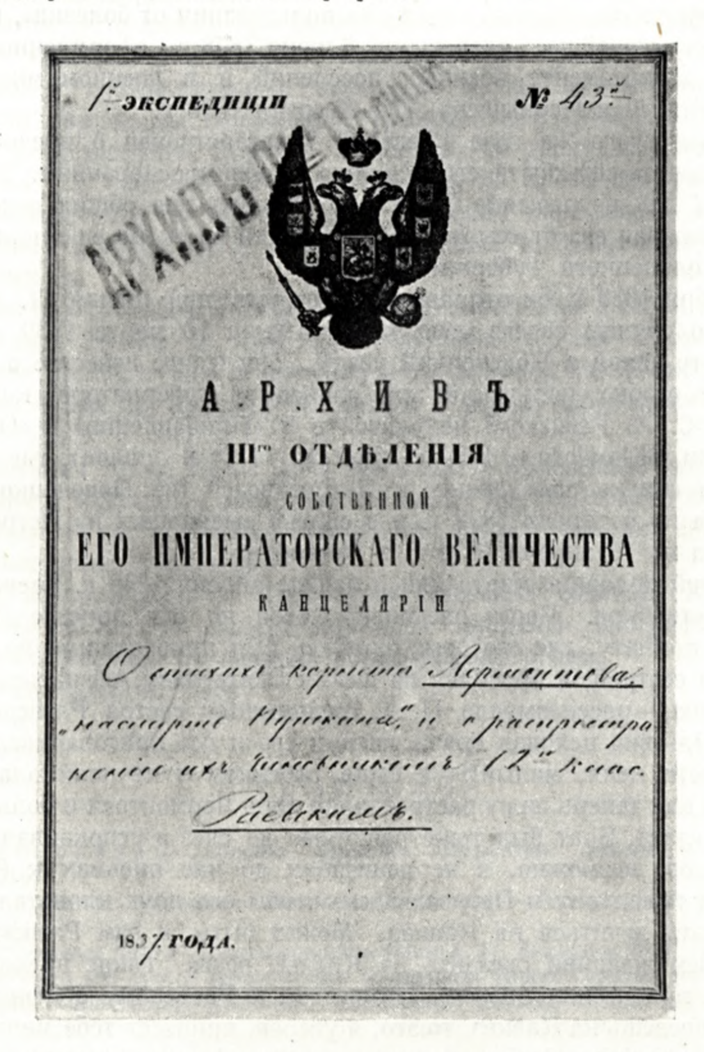
В своем очерке о причетах Раевский обнаружил солидную осведомленность в исторических памятниках: наличие сходных с устными причитаниями образцов он отмечает в Воскресенском списке русской летописи, в Софийском и Никоновском списках, в III томе «Истории народа русского» Н. Полевого (стр. 70, 104); летописный плач Ксении Годуновой и плач Ярославны в «Слове о полку Игореве» он относит к тому же типу, что и крестьянские причеты. Раевский и сам записывал слышанные им в Олонецкой губ. причитания: в XIX «Прибавлении» он привел плач по умершей матери[38], в XXI «Прибавлении»—плач невесты после рукобития, заключив записанные им тексты следующими словами: «Русскому чувству предоставляю оценить в приведенных мною народных созданиях поэзию взгляда на жизнь, прелестную простоту выражения чувств, теплоту любви и почтительности семейной, силу религии». Наряду с причетами Раевский сообщал о похоронной обрядности среди олонецкого крестьянства, об обычае п а х а т ь (мести) могилы ближних.

Его этнографические интересы не ограничивались наблюдениями и изучением великорусского фольклора; он обращал внимание на обычаи карельского народа, признавая необходимыми в этнографическом описании края подробности из жизни этого народа.

Нельзя не признать, что многие рассуждения Раевского об устной поэзии сохранили свое значение до настоящего времени: его взгляд на самобытность русских народных обычаев, песен, его экскурсы в летописные сказания, вскрывающие историческую основу причитаний,—все это обнаруживает замечательное умение Раевского разбираться в научных теориях его времени и выбирать те из них, где лежало зерно правильного постижения основ народного творчества.

Его деятельность в Петрозаводске как этнографа, приложившего немало усилий, чтобы привлечь внимание местных людей к сокровищам устной поэзии, должна быть признана большим вкладом в дело пропаганды фольклора и собирания его на Севере. В конце 30-х годов Раевский в скромных размерах начинал в Петрозаводске то дело, которое впоследствии в том же крае развернул с исключительными по значению результатами другой

ссыльный—Рыбников. Задолго до Барсова друг Лермонтова стал собирать северные причитания. Краеведы Карело-Финской советской социалистической республики найдут в статьях Раевского ценные фольклорные материалы. Петрозаводский ссыльный С. А. Раевский не может быть забыт в истории дореволюционной этнографии.


1й экспедиціи № 43

АРХИВЪ
III^{го} ОТДѢЛЕНІЯ
СОБСТВЕННОЙ
ЕГО ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА
КАНЦЕЛЯРІИ

О стихахъ корнета Лермонтова „на смерть Пушкина" и о распространеніи ихъ чиновникомъ 12го клас. Раевскимъ.

1837 ГОДА.

ОБЛОЖКА ДЕЛА О СТИХАХ ЛЕРМОНТОВА „НА СМЕРТЬ ПУШКИНА"

Институт литературы, Ленинград

V

Чиновнику особых поручений при олонецком гражданском губернаторе С. А. Раевскому приходилось выезжать из Петрозаводска по служебным делам. Так, 25 мая 1837 г. по поручению губернатора Дашкова он выехал в г. Повенец для производства исследования о побеге из тамошней тюрьмы преступника Оловянишникова; 9 марта 1838 г.—в Повенецкий уезд для проверки наличности раскольников, проживавших в Даниловском и Лексинском казенных селениях, называвшихся прежде раскольничьими монастырями. Но, как отмечено было в его официальной аттестации, он

постоянно занимался также по поручению начальника губернии редактированием «Губернских Ведомостей» и составлением бумаг как по канцелярии гражданского губернатора, так и по губернскому правлению, «требовавших особого внимания и больших соображений»[39].

В мае 1838 г. он подал прошение об увольнении в отпуск в Петербург и «к Эстляндским морским водам для пользования от болезни», на что последовало «высочайшее» разрешение 8 июня 1838 г., оформленное в петербургском департаменте военных поселений и в военном министерстве (у Клейнмихеля и Чернышева) 17—19 июня 1838 г.

7 декабря этого же года Раевский ходатайствовал о предоставлении ему продолжать службу по его желанию на общих основаниях. 10 декабря Николай I дал разрешение Раевскому служить «на общих основаниях», т. е. освобождал его от ссылки. Но Раевский не скоро еще покинул канцелярию олонецкого губернатора.

24 декабря 1838 г. он отправил благодарственное письмо П. А. Клейнмихелю по случаю своего освобождения[40], а 10 марта 1839 г. выехал по каким-то делам в Повенецкий уезд[41]. Последнее известие о «старшем чиновнике особых поручений при олонецком губернаторе, коллежском секретаре С. А. Раевском» находится в V «Прибавлении» к «Олонецким Губернским Ведомостям» 1839 г. (при № 14 от 8 апреля), где Раевский помечен в списке приехавших в Петрозаводск (из Повенецкого уезда) с 18 марта по 6 апреля 1839 г. и в списке выехавших из Петрозаводска с 16 марта по 16 апреля 1839 г. в Петербург.

Во второй половине марта или в начале апреля 1839 г. Раевский приехал в Петербург. Через несколько часов по его приезде Лермонтов вбежал в комнату, где его друг окружен был приехавшими из Саратова матерью и сестрой, и бросился на шею к Святославу Афанасьевичу.

«Я помню,—рассказывала П. А. Висковатову сестра Раевского,—как Михаил Юрьевич целовал брата, гладил его и все приговаривал: „прости меня, прости меня, милый!“—я была ребенком и не понимала, что́ это значит; но как теперь вижу растроганное лицо Лермонтова и большие, полные слез глаза. Брат был тоже расстроен до слез и успокаивал друга»[42].

Лермонтов, возможно, в не дошедших до нас письмах к Раевскому с Кавказа писал ему в Петрозаводск, чтобы его друг хлопотал о разрешении ехать лечиться на Кавказ. Может быть, и сам Раевский писал ему о своем желании съездить на Кислые воды. Такое предположение возникает при чтении письма Лермонтова к Раевскому 8 июня 1838 г.: «Если ты поедешь на Кавказ, то это, я уверен, принесет тебе много пользы физически и нравственно: ты вернешься поэтом, а не экономо-политическим мечтателем, что для души и для тела здоровее...».

Лермонтов с бабушкой решили предпринять хлопоты об определении Раевского на службу на Кавказе. У Е. А. Арсеньевой нашлись связи: в Ставрополе жил муж ее двоюродной племянницы, Анны Акимовны Хастатовой, генерал-майор Павел Иванович Петров, начальник штаба войск на Кавказской линии и в Черноморье. Вероятно, через П. И. Петрова удалось устроить Раевского на службу на Кавказе: вскоре по окончании ссылки друг Лермонтова по вызову кавказского областного начальника прибыл в Ставрополь и был определен в штат чиновников общего управления Кавказской области с откомандированием в канцелярию гражданского губернатора 5 июня 1839 г.; 11 июня он был командирован для составления проекта Положения о доходах и расходах г. Пятигорска.

Из Пятигорска Раевский вернулся к месту своей службы, где 13 сентября 1839 г. был определен чиновником особых поручений при губернаторе, 22 сентября того же года вновь получил командировку в Пятигорск, а также в Моздок-Георгиевский и Кизляр для наблюдения за точным исполнением городским начальством «высочайшего» манифеста от 1 июля по предметам установленного постоянного курса правильности обмена в уездных казначействах денег и постановления градскими обществами приговоров о соответственном отсечении лажа понижением цен на товары. По поручению кавказского гражданского губернатора собирал сведения о составлении проекта о доходах и расходах Ставрополя и Георгиевска. 19 сентября 1840 г. Раевский по прошению уволился со службы. Встречался ли Лермонтов с Раевским на Кавказе во вторую свою ссылку, когда в июне 1840 г. поэт жил в Ставрополе, сведений не сохранилось.

Раевский по окончании службы на Кавказе поселился в своем небольшом имении в селе Раевке. В 1844 г. на обращение к нему Е. А. Карлгоф-Драшусовой прислать для ее литературного альбома какой-либо автограф Лермонтова Раевский прислал ей листок с двумя набросками стихотворений поэта[43].

Когда в 1861 г. С. А. Эллис, дочь пензенского помещика Киреева, двоюродного брата Раевского, встретила в Пензе[44] друга Лермонтова, старик, растроганный ее восторженным отношением к поэту, подарил ей автограф, носящий название «Исповедь»[45].

Ценные воспоминания о Лермонтове Раевский сообщил Хохрякову, пензенскому педагогу, намеревавшемуся написать биографию поэта, но сам, к сожалению, не написал воспоминаний о нем.

В 1876 г. Раевский умер.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] П. Висковатов, Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество, М., 1891, 215.

[2] Н. Пахомов, Два новых автографа Лермонтова.—«Литературное Наследство», № 19-21, 503.

[3] Крещен 8 июня 1808 г. Восприемниками были А. П. Бекетов и Н. С. Жедринская.

[4] У него было 160 душ в Сердобском и Кузнецком уездах Саратовской губ.

[5] Черновик «Объяснения губернского секретаря Раевского о связи его с Лермонтовым» (1837) находится в архиве Института литературы Академии наук СССР.

[6] Дело Раевского в архиве Государственного Московского университета.

[7] П. Висковатов, цит. соч., 216.

[8] «Записки В. А. Инсарского».—«Русский Архив» 1873, № 1, 522.

[9] «Записки барона М. А. Корфа».—«Русская Старина» 1899, № 9, 481—482.

[10] «Русская Старина» 1894, № 1, 13—14.

[11] См. в воспоминаниях Инсарского о вице-директоре первого департамента Э...льме.—«Русский Архив» 1873, № 1, 518.

[12] По словам М. А. Корфа.

[13] Из письма Раевского к А. П. Шан-Гирею от 8 мая 1860 г.

[14] «Журнал Министерства Народного Просвещения» 1834, ч. I, 94 («Обозрение русских газет и журналов»).

[15] По крайней мере, вышедшая в 1833 г. объемистая книга Л. Фейербаха «Geschichte der neuen Philosophie von Bacon von Verulam bis Benedict Spinosa von Dr. Ludw. Andr. Feuerbach, Privat-Docent der Thil.», Ansbach, 1833, IV была прорецензирована уже во 2-й части журнала в 1834 г.

[16] «Журнал Министерства Народного Просвещения» 1834, ч. I, 98 («Обозрение русских газет и журналов»).

[17] В № 2 «Вдохновение», «Чайка», в № 9 «Две скалы» Л. Якубовича, в № 15 «Египтянка», в № 27 «Месяц», в № 33 «Д. В. Давыдову» С. Стромилова и т. д.

[18] Лермонтов, изд. «Academia», V, 455.

[19] «Литературные Прибавления к Русскому Инвалиду» на 1837 г., № 1, 2 января («Мысли о России»).

[20] О реакции, вызванной этой статьей в министерстве народного просвещения, у С. Уварова, и об объяснениях, данных А. Краевским, см. материалы Цензурного комитета.—«Голос Минувшего» 1917, № 5-6, 69—71.

[21] Выражение Герцена.

[22] Об этом эпизоде Раевский рассказал в небольшой статейке под заглавием «Неустрашимый и бескорыстный поступок Олончанина» («Маяк» 1843, X, Смесь, 30—31).

[23] Вероятно, известный труд А. Гумбольдта, Космос, опыт физического миропонимания; русский перевод Николая Фролова появился в 1848 г. (ч. I) и в 1851 г. (ч. II).

[24] Лермонтов и Раевский любили игру в шахматы.

[25] В годичном оглавлении газеты автор статьи был обозначен: С. А. Р—го.

[26] Как было указано в примечании от редакции на стр. 564.

[27] Герцен, Собрание сочинений под ред. М. Лемке, XII, 319.

[28] Прилагалось при № 22 «Ведомостей».

[29] Окончание статьи появилось в № 2 «Прибавлений», вышедших 18 июня. На стр. 17 была подпись автора: «Р....».

[30] О выделке мехов в Каргополе, об искусстве в судостроении («нельзя не любоваться, смотря на воздвигнутые здесь красивые разных названий суда»), о звериной и птичьей охоте, о рыбной ловле неводами, масельгами, санами, заколами и в тихие осенние ночи лученьем, при свете дня и т. д.

«Кто занимается политической экономией, как наукой,—писал Раевский во II «Прибавлении»,—тот с отменною внимательностью может рассматривать и изучать хозяйственное устройство Олонецкой губернии».

[31] Окончание статьи в номере от 16 июля за подписью: «Р...й» (45).

[32] V и VI «Прибавления», 55. На 54-й стр. подпись: «Р...й». Раевский снабдил некоторые напечатанные им грамоты подробным палеографическим описанием их.

[33] От 8 октября, 15 ноября, 26 ноября и 17 декабря 1838 г.

[34] Стр. 122 (при № 50 «Олонецких Губернских Ведомостей»).

[35] XIII «Прибавление» при № 41 «Олонецких Губернских Ведомостей».

[36] Только Гнедич слегка говорит о них, упоминая о мирологах, а некоторые писатели мимоходом отзываются иронически о воплях (Примечание С. А. Раевского).

[37] Раевский имел в виду книгу Н. Гнедича, Простонародные песни нынешних греков, Спб., 1825.

[38] «Родитель, моя матушка, жалкое желаньице! На кого ты нас оставила? На кого мы, сироты, понадеемся? Ни с которой стороны не завеют на нас теплые ветерочки, не услышим ласкового словечка; люди добрые от нас отшатнутся, родные отзовутся; заржавеет наше сиротское сердце. Печет красное солнышко, середи лета теплого— нас не согреет; лишь пригеплит нас зеленая дубровная могилушка матери» и т. д.

[39] Из материалов картотеки Б. Л. Модзалевского в Институте литературы Академии наук СССР.

[40] Хранится в Рукописном отделе Института литературы Академии наук СССР.

[41] См. «Четвертое Прибавление к Олонецким Губернским Ведомостям» 1839 г.. при № 11 от 18 марта, 19.

[42] П. Висковатов, цит. соч., 250—251.

[43] См. «Литературное Наследство», № 19-21, 505.

[44] С 14 августа 1855 г. по май 1858 г. Раевский служил в канцелярии пензенского дворянского депутатского собрания.

[45] «Русская Старина» 1887, октябрь, 111.

ПУШКИН И ЛЕРМОНТОВ В БОРЬБЕ С ПРИДВОРНОЙ АРИСТОКРАТИЕЙ

Статья И. Боричевского

I

Во второй половине 1830 г. Пушкин написал сатиру «Моя родословная». Стихи начали распространяться в рукописных копиях.

Через год—24 ноября 1831 г.—поэт послал Бенкендорфу пространное объяснение о тех же стихах. Оно начиналось словами: «Пользуюсь случаем, чтобы поговорить с вами о вещи, которая является для меня совершенно личной...». Именно это письмо поэта к шефу жандармов стало основой всех позднейших комментариев. Исследователи целиком приняли официальное объяснение Пушкина. Между тем легко убедиться, что оно требует очень осторожного, критического подхода. Действительность была много сложнее.

В своем объяснении Пушкин сообщал: «В 1830 году в одной из русских газет была напечатана сатира на русского писателя, притязающего на благородное происхождение. А на деле этот писатель—только мещанин во дворянстве: его дед, бедный негритенок, был куплен за бутылку рома. Кроме Пушкина, в России не было писателя с предком из негров. Ясно, в кого метила сатира. Но она была напечатана в официальной газете, а „наши газетчики не дерутся на дуэли“». «Я счел нужным отвечать анонимному сатирику,—писал Пушкин.—Я сделал это в стихах—и очень резко».

Таково первое официальное объяснение Пушкина. Его сатира «Моя родословная»—дело сугубо личное. Она вызвана случайным столкновением поэта с журналистом—Пушкина с Булгариным.

Наведем теперь несколько простых справок.

В 1830 г. начала выходить «Литературная Газета». Она была органом кружка независимых литераторов во главе с Пушкиным и Дельвигом. С первых же дней своего появления новая газета была встречена очень враждебно Булгариным и его соратниками. Казенные журналисты утверждали, что Пушкин и его друзья хотят будто бы присвоить себе монополию на литературу, и клеймили их «литературными аристократами».

«Литературная Газета» приняла вызов. Пушкин обрушился на Булгарина едкими эпиграммами. В сотрудничестве с Пушкиным Дельвиг напечатал ряд ядовитых анонимных заметок против той же официальной газеты. Наконец, князь Вяземский написал целую статью: «О духе партий, о литературной аристократии»[1]. Уже один этот заголовок мог бы внести существенную поправку в «объяснение» Пушкина.

Его тяжба с Булгариным была не случайным эпизодом. Это была одна из страниц своеобразной литературной войны. И война велась не между лицами, а между двумя противоположными течениями тогдашней

литературной общественности. Пушкин выступил здесь не как обособленный одиночка: борьбу вел кружок Пушкина.

В официальном объяснении Пушкин изложил также дальнейшие судьбы своей сатиры. Они были представлены так: написав свои стихи, Пушкин передал их Дельвигу, но последний убедил его воздержаться от их печатания. «Однако,—продолжает Пушкин,—распространилось несколько копий моего ответа, на что я ничуть не досадую, ибо в нем нет ничего, от чего я хотел бы отречься...».

В размножении стихов Пушкин приписывает себе самую скромную роль: оно совершилось само собой, почти без его участия. Так ли это?

Сын Вяземского сообщает: он живо помнит, как в конце 1830 или в начале 1831 г. Пушкин навестил его отца в Остафьеве. Поэт прочел другу «Мою родословную». «Распространение этих стихов, несмотря на увещания моего отца, несомненно вооружило против Пушкина много озлобленных врагов»[2],—пишет он. Итак, Пушкина «увещал» не только Дельвиг,—то же делал и Вяземский. Тем не менее поэт не отказался от «размножения» стихов. Оно происходило при его собственном содействии, несмотря на дружеские советы.

В неизданном дневнике Александра Тургенева есть такая запись (2 июня 1837): «Окончил письмо к Ив‹ану› Сем‹еновичу›. Послал ему три брошюры Орлова, стихи Пушкина „Я мещанин“»[3]. Речь идет о «Моей родословной». Ее копию хотел получить приятель Тургенева.

Распространение стихов продолжало совершаться и после смерти поэта, но именно потому, что при жизни он принял все меры, чтобы придать им гласность.

Именно о последнем он благоразумно умолчал в письме к Бенкендорфу.

В том же письме приводятся и доводы друзей, советовавших Пушкину «воздержаться». По словам поэта, Дельвиг заявил ему, что на пасквили вроде булгаринского отвечать не стоит. И смешно Пушкину выказывать аристократические чувства, «когда, в сущности, он только дворянин в мещанстве, если не мещанин в дворянстве».

К мнимым «аристократическим притязаниям» Пушкина мы еще вернемся. А пока достаточно выяснить: правда ли, что друзья Пушкина давали ему советы в таком роде?

Здесь уместно напомнить несколько данных из истории «Литературной Газеты».

Отвечая Булгарину, Пушкин и Дельвиг искусно использовали его выпады против мнимой «литературной аристократии». Они напомнили казенным журналистам, что во времена Французской революции парижская чернь кинула клич: «Аристократов на фонари!».

Цензура пропустила этот рискованный намек в июньском номере «Литературной Газеты». Тогда Пушкин и Дельвиг повторили его еще раз—в августовском номере, как раз в те дни, когда в Петербург пришло известие об Июльской революции. Дельвиг был вызван в Третье отделение и получил суровый выговор за «либеральную статью».

Несмотря на это, через два месяца он рискнул напечатать в своей газете французское четверостишие, где восхвалялись павшие герои новой революции. На этот раз Бенкендорф пришел в ярость. Обратившись к Дельвигу на «ты», он заявил, что «он троих друзей—Дельвига, Пушкина и Вяземского—уже упрячет, если не теперь, то вскоре в Сибирь». С этими словами он просто выгнал Дельвига из кабинета.

Если учесть это, в ином свете выступает та беседа с Дельвигом, которую поэт поминает в своем «объяснении». Конечно, Пушкин читал другу свои стихи, но вряд ли, советуя их не печатать, Дельвиг ограничивался остроумными изречениями о мнимых «аристократических притязаниях» Пушкина. Друзей Пушкина беспокоило совершенно другое. Если шеф жандармов грозил Сибирью за одно старое изречение, то приходилось основательно подумать, как отнесется он к такой острой сатире, как «Моя родословная».

И это не только наше предположение. Важное указание находим в конце цитированного уже письма Пушкина: «...так как можно принять мои стихи за косвенную сатиру на некоторые знатные семейства».

У Пушкина были враги гораздо более могущественные, чем какой-нибудь Булгарин. И они могли увидеть в его сатире нечто гораздо большее, чем «личный» спор о предках поэта.

Именно этого и опасались «осторожные» друзья. Отметив, что его отец «увещевал» Пушкина, сын Вяземского подчеркивает: «Распространение этих стихов... более всего вооружило против него целую массу влиятельных семейств в Петербурге».

Правда, благонамеренный сын Вяземского торопится ослабить свое показание. Он пытается уверить нас, что выходки Пушкина были «вполне безобидны», что он был увлечен исключительно полемикой с Булгариным и т. п. Но подчеркнутые слова не оставляют сомнения: друзья Пушкина отлично знали, кто был главной мишенью сатиры. К этим «влиятельным семействам» мы еще вернемся.

Нам ясно теперь, для чего Пушкин написал свое «объяснение». Достиг ли он своей цели?

Отчасти достиг. Прочитав стихи, царь Николай поручил передать Пушкину, что он присоединяется к «мнению» покойного Дельвига: отвечать на пасквили вроде булгаринского не стоит. Против них лучшее оружие—презрение. Однако царь поручил передать поэту и другое: «Что касается этих стихов, то я нахожу в них много ума, но еще больше—желчи. Было бы больше чести для его пера и особенно для его рассудка—их не распространять».

Несмотря на невинное «объяснение», противники Пушкина все же усмотрели в его сатире не только личное оправдание, но и политическую «желчь». Нельзя не признать: здесь враги поэта обнаружили некоторую проницательность. Более того, царь довольно прозрачно намекнул: «желчь» Пушкина может иметь для него небезопасные последствия. Что он имел в виду?

До нас дошел дневник Александра Тургенева, написанный как раз в это время, в 1831—1832 гг. В неизданной рукописи несколько раз попадается имя Пушкина. Например: 8 апреля 1832. «Вечер у Карамзиных с Жуковскими и Пушкиным». В салоне Карамзиных постоянно собирался кружок Пушкина. И в другой записи читаем: 14 августа 1831. «Князь Голицын приглашал обедать. С ним о надзоре за мною и за Карамзиными». Семья знаменитого историка была достаточно благонамеренна, но тем не менее за ее салоном был учинен полицейский надзор именно потому, что здесь постоянно бывали Пушкин и его друзья. «Тайное» наблюдение было достаточно назойливым. О нем говорили совершенно открыто.

Еще одна запись: 25 октября 1831. «Пришла мысль побывать у гр⟨афа⟩ Орлова. Три часа разговора с ним. И он начинал подозревать меня— и в чем же!».

Граф Алексей Орлов, известный усмиритель декабристского восстания, замещал шефа жандармов во время его отсутствия. И он откровенно сообщил Тургеневу, какого мнения было о нем Третье отделение. Александр Тургенев — брат декабриста-эмигранта. И «подозревали» не только его: 23 марта 1831. «У Бравуры. Жебар сказывал ей, что Ш⟨ереметьева⟩ называет меня и П. змеей». Буквой П. Тургенев часто отмечает Пушкина.

Таким образом, поэта, в глазах тогдашних охранителей, сближали с братом декабриста. И тому и другому приписывались «змеиные» намерения; какого рода—узнаем впоследствии. А пока и этого достаточно, чтобы понять внушительный смысл «высочайшего» отзыва о сатире Пушкина.

В общем итоге ее творческая обстановка оказывается много сложнее, чем это принято изображать. Выступление Пушкина было не только «личным». В его сатире нашли себе полное выражение те чувства и мысли, за которые боролся к р у ж о к Пушкина.

Правда, друзья поэта, напуганные жандармскими угрозами, хотели отказаться от такого острого оружия, как его сатира. И сам Пушкин вынужден был принять особые меры, чтобы предупредить возможные последствия. Но этим только еще резче подчеркивается: сатира Пушкина была самым ярким проявлением той п о л и т и ч е с к о й б о р ь б ы, которую передовые круги тогдашней литературы продолжали вести с правящей верхушкой после Июльской революции.

II

В том же письме к Бенкендорфу Пушкин коснулся основного задания своей сатиры: «Признаться, я дорожу тем, что именуют предрассудками. Я дорожу тем, что я хороший дворянин, не хуже любого другого, хотя это и немного мне дает». Пушкин добавлял: он дорожит именем своих предков, ибо это «единственное наследство», которое они ему оставили.

Эти суждения Пушкина произвели впоследствии большое впечатление и многими были приняты за чистую монету. Сравнивая их с «Моей родословной», некоторые исследователи именно в этом усматривали ее основную задачу: в защите старинного «шестисотлетнего» дворянства Пушкина. Здесь искали истоков «классового мировоззрения» поэта. Появились даже целые теории о его якобы «дворянском» самосознании. Теперь все эти построения ушли в прошлое. Но действительное задание «Моей родословной» все еще требует осмысления.

Сатира Пушкина состоит из двух неравных частей. Первая часть—более обширная и, конечно, главная. Ее начальные строфы открываются словами:

Смеясь жестоко над собратом,
Писаки русские толпой...

Речь идет о Булгарине и его соратниках. Они упоминаются только здесь, вначале. Поэт больше не возвращается к «русским писакам»—даже в последней строфе этой части. Пушкин целиком сосредоточивается на главной своей теме.

Он выдвигает ее в той же начальной строфе:

Меня зовут аристократом:
Смотри, пожалуй, вздор какой!

Поэт сравнивает себя с образцовыми представителями российской знати. И в третьей строфе он опять иронически спрашивает:

Так мне ли быть аристократом?



НИКОЛАЙ I С АДЪЮТАНТОМ
Карикатура неизвестного художника в альбоме кн. П. Урусова
Литературный музей, Москва

Размежевание с российской «аристократией»—главная тема сатиры Пушкина.

Тема развертывается в очень своеобразной композиции. Главная часть сатиры состоит из восьми строф, писанных октавами. И уже первая октава заканчивается словами:

Я просто русский мещанин.

Все остальные октавы дают сходные окончания, с небольшими вариациями. И эти постоянные повторы придают сатире особую печать строгого единообразия.

Однако у Пушкина единообразие не имеет ничего общего с однообразием. Правда, мысль поэта постоянно возвращается к основному положению, но каждый раз она обогащает его новым содержанием. И каждый раз оно звучит по-новому. Наконец, мы читаем в последней строфе:

Я не богач, не царедворец,
Я сам большой, я—мещанин.

Последний повтор воспринимается как последняя ступень мысли, движущейся не по замкнутому кругу, а по восходящей спирали. Пушкин дает нам последовательное, исчерпывающее отмежевание от своего главного политического врага—от российской придворной аристократии.

Строфическое строение оказывается обусловленным и насыщенным большим политическим содержанием. И это единство мысли и формы делает сатиру Пушкина одним из совершеннейших образцов политической лирики.

Совершенно другого типа вторая часть сатиры. Пушкин сам подчеркнул это, назвав ее припиской, «постскриптумом». Постскриптум слагается из пяти строф. Все они—четверостишия типа стансов. В них нет никаких повторов. Вторая часть резко отличается от первой уже по своему строфическому строению.

Их содержание тоже оказывается различным. Вот начало постскриптума:

Решил Фиглярин, сидя дома,
Что черный дед мой Ганнибал
Был продан за бутылку рома...

Фиглярин—известная ироническая кличка Булгарина. Постскриптум посвящается именно этому клеветнику поэта.

Правда, и тут мы находим несколько чеканных строк о Петре Первом, о предке поэта Ганнибале. Но задание остается то же: они заканчиваются резким выпадом против Булгарина.

Что ж он в семье своей почтенной?
Он? он в Мещанской дворянин.

Наемный агент Третьего отделения сравнивался с обитателями публичных домов Мещанской улицы...

Таким образом, в отличие от главной части сатиры, ее постскриптум посвящен отдельному лицу—клеветнику Пушкина.

Как объяснить такую своеобразную композицию?

18 декабря 1830 г. Вяземский отметил в дневнике: «Пушкин много написал в деревне... Куплеты... „Я мещанин, я мещанин"»[4]. Вероятно, первоначально, в Болдине, Пушкин написал только эти «куплеты», т. е. главную часть сатиры. «Постскриптума» тогда еще не было. Он был написан значительно позже, после совещаний с друзьями. Вяземский и Дельвиг обратили внимание: в «куплетах» много говорится о российской знати и очень мало о Булгарине. Действительная мишень сатиры слишком обнажена. Тогда-то Пушкин и решил сделать эту приписку о Фиглярине. Она была искусным «личным» заслоном для небезопасного политического выступления.

Поэтому мы можем оставить постскриптум и сосредоточиться целиком на главной части сатиры.

У нас нова рожденьем знатность
И чем новее, тем знатней...

Пушкин выступает именно против этой «новорожденной», позднейшей русской знати. После Петра I она оттеснила дряхлеющие роды старых бояр и стала правящим классом. Живые образцы этой новой знати приводятся в третьей строфе. При Петре I «торговал блинами» будущий князь Меншиков. При Елизавете «пел на крылосе с дьячками» будущий любимец царицы, граф Разумовский. При Павле «ваксил царские сапоги» и был сделан за это графом Кутайсов... Все эти намеки уже уяснены критикой,—достаточно просто их упомянуть. Остановимся лишь на некоторых подробностях, которые до сих пор оставались вне поля зрения исследователей. Здесь нам окажет большую помощь неизданный дневник Александра Тургенева.

В шестой строфе сатиры читаем:

Счастлив князь Яков Долгорукий,
Умен покорный мещанин.

Комментаторы указывают: Яков Долгорукий—сотрудник Петра, известный своими смелыми выступлениями против царя. Но в таком случае как объяснить, что этот старый Рюрикович попал у Пушкина за одни скобки с «покорною» новою знатью? Полный ответ дает забытая запись Тургенева: 2 февраля 1837. «Медвежий ящик или собрание пыточных орудий Петра. Кн⟨язь⟩ Яков Долгорукий также приезжал с ним на пытку...».

Да, ходячий образ Якова Долгорукого очень не полон. Слишком часто забывается: смелый вельможа, говорящий истину царям, сочетался в нем с гибким царедворцем, который умел приспособляться ко вкусам царя и его новых сотрудников. Именно эту забытую черту старого вельможи подчеркнул Пушкин.

Поминая эпоху Екатерины II, Пушкин отметил:

Попали в честь тогда Орловы.

И эта мимоходная запись заслуживает пояснения. Почему среди многочисленных фаворитов Екатерины Пушкин выделил именно Орлова?

Еще одна запись из дневника Тургенева: 9 октября 1836. «Выговаривал Орлову за равнодушие, которое едва ли не хуже. О предках его, едва не сорвалось и о брате».

Тургенев беседовал с бывшим декабристом Михаилом Орловым и порицал его за «равнодушие», за его готовность целиком примириться с самодержавием. В этой же связи он помянул и «предков» Орлова.

Рядовой офицер во времена Тридцатилетней войны, Григорий Орлов начал свою карьеру удачной дворцовой интригой: он содействовал возведению на престол Екатерины II. После этого он буквально был засыпан почестями. Его примеру последовал и позднейший потомок—Алексей Орлов, брат декабриста Михаила. Усмиритель восстания 14 декабря, он содействовал воцарению Николая I и стал его любимцем. Как мы уже упоминали, он замещал иногда шефа жандармов, Бенкендорфа.

Нам и в дальнейшем предстоит убедиться, каким политически насыщенным был намек на Орловых в сатире Пушкина.

В «Моей родословной» есть еще два примера, которые мы разберем отдельно. Но уже теперь можно ответить на вопрос: что было неприемлемо для Пушкина у новой российской аристократии? Это—ее полная з а в и с и м о с т ь от царской власти. Недаром в «Заметках о дворянстве», написанных тогда же, Пушкин с таким пренебрежением говорит о «наемниках самодержавия».

Кого противопоставляет наш поэт этим «наемникам»?

Уже в четвертой строфе упоминается предок поэта: он был соратником Александра Невского и служил ему «мышцей бранной». Точно так же и Московская Русь знает имена Пушкиных. Они особенно выдвинулись в то трудное время,

Когда тягался с поляками
Нижегородский мещанин.

В черновом наброске та же мысль была более обнажена:

Из нас иные головами
Легли за Русь—я мещанин.

Вероятно, этот вариант был отвергнут, потому что последние слова оказывались не очень кстати. Но здесь было еще резче подчеркнуто, что Пушкин ценил свой дворянский род не за его придворные добродетели.

На очереди—петровская эпоха.

В родню свою неукротим—
С Петром мой пращур не поладил
И был за то повешен им.

Комментаторы уже указывали: речь идет о Федоре Пушкине. Пращур нашего поэта был казнен при Петре I за участие в заговоре. Нелишне добавить о том, как относились к людям этого типа спутники Пушкина. Вот еще одна запись Тургенева: 13 марта 1837. «У Опочининых с Кикиной дочерью. Читал письма Петра I к ее смелому и умному пращуру, который сказал Петру: „Ум любит простор, а нам двоим тесно“».

Потомок старинного боярского рода, пращур Кикиной соперничал с пращуром Пушкина. Его отношения к царю были исполнены смелости. И его слова оказались пророческими. «Любя простор», Кикин не мог ужиться с крутым самодержцем и примкнул к враждебной партии. Тургенев добавляет меланхолически: «После посажен им на кол». Участь Кикина оказалась еще тяжелее, чем участь Федора Пушкина. Но именно деятели этого типа привлекали к себе внимание нашего поэта и его друзей.

Действительно, Пушкин приводит и другой пример из истории своего старинного рода. Когда Орлов и его соратники возвели на престол Екатерину, дед Пушкина, Лев, остался верен Петру III. После переворота он попал в крепость.

И присмирел наш род суровый.

Потомки неукротимого рода вынуждены были уступить место деятелям типа Григория Орлова. Но совершенно ясно, кого предпочитал Пушкин.

И здесь стоит сопоставить нашего поэта с его ближайшими спутниками. Поминая русских деятелей XVIII в., Александр Тургенев отдает предпочтение одному вельможе: 28 марта 1836. «У нас, по крайней мере, князь Димитрий Голицын ищет в смутах двора и в смене государей средства к лучшему государственному устройству. Конечно, немногие отозвались на глас патриота!».

Дмитрий Голицын—вождь так называемых верховников. При воцарении Анны Иоанновны он предложил ей знаменитые «кондиции», ограничивающие царскую власть, и, подобно Льву Пушкину, был заточен в крепость. Но именно этого рода деятелей ценили друзья Пушкина.

В свете этого краткого сопоставления становится ясно, кого противопоставлял Пушкин новой российской аристократии. Наш поэт отдавал предпочтение «неукротимому» меньшинству—тем немногим представителям

Погибъ поэтъ; — невольникъ чести
Палъ, оклеветанный молвой
Съ свинцомъ въ груди и жаждой мести,
Поникнувъ гордой головой.
Не вынесла душа поэта
Позора мелочныхъ обидъ
Восталъ онъ противъ мнѣній свѣта
Одинъ какъ прежде — и убитъ!
Убитъ!... къ чему теперь рыданья,
Похвалъ и слезъ ненужный хоръ
И жалкой [illegible] лепетъ оправданья
Судьбы свершился приговоръ.
Не вы ль сперва такъ долго гнали
Его свободный чудный даръ
И для потѣхи возбуждали
Чуть затаившійся пожаръ...
Что жъ веселитесь — онъ мученій [illegible]
Послѣднихъ перенесть не могъ
Угасъ [illegible] дивный геній
Увялъ торжественный вѣнокъ. —

его убійца
[illegible] хладнокровно
навелъ [illegible] спасенья нѣтъ
пустое сердце [illegible]
Въ рукѣ не дрогнулъ пистолетъ...

И что за диво?... издалека
[illegible] рока
[illegible]
[illegible]
[illegible] смѣясь онъ дерзко презиралъ
[illegible] чужой языкъ и нравы
[illegible]
[illegible]
не могъ щадить онъ нашей славы
не могъ понять въ сей мигъ кровавый
На что онъ руку поднималъ,

Его душа [illegible] свѣта
[illegible]
ни разу не была согрѣта
восторгомъ [illegible]
Глубоко [illegible] кавказа!
[illegible]
и [illegible] — и буря [illegible]
Какъ [illegible]
добыча ревности, нѣмой [illegible]
[illegible]
сраженный [illegible] рукой

ЧЕРНОВОЙ АВТОГРАФ СТИХОТВОРЕНИЯ ЛЕРМОНТОВА „СМЕРТЬ ПОЭТА“
В правом нижнем углу профиль начальника штаба корпуса жандармов Л. В. Дубельта
Музей Пушкина, Москва

правящего класса, которые умели обнаруживать независимость от царского самодержавия.

Во второй строфе читаем:

Родов дряхлеющих обломок
(И по несчастью не один)...

Эта мимоходная заметка оставалась до сих пор неуясненной. Между тем для нашей темы она очень существенна. Пушкин сам указывает: по своей общественной судьбе он не был одиночкой,—в таком же или в сходном положении были и некоторые другие современники. Кого он имел в виду?

Ответ находим в дневнике поэта. В конце 1834 г. Пушкин встретился с вел. кн. Михаилом Павловичем. Беседуя с братом царя, он, конечно, не мог выступить «с открытым забралом»,—он подчеркивал и здесь свое «доброе дворянство». Но это не помешало Пушкину дать такую реплику: «Что значит наше старинное дворянство с имениями, уничтоженными бесконечным дроблением, с просвещением, с ненавистью противу аристокрации, со всеми притязаниями на власть и богатство?».

С чрезвычайной четкостью поэт отметил и здесь ту самую черту, которая проходит через всю его сатиру. Это—«ненависть к аристокрации». И Пушкин тут же указывает, кого он почитал высшим выразителем той же ненависти: «Этакой страшной стихии мятежей нет и в Европе. Кто был на площади 14 декабря? Одни дворяне. Сколько же их будет при первом новом возмущении? Не знаю, но кажется много».

Таковы действительные соучастники общественной судьбы Пушкина. Это постоянные спутники его молодости, декабристы.

А в таком случае мы можем оценить и еще одну маленькую подробность. Шестая строфа, где Пушкин говорит о своем неукротимом пращуре, начинается строкой:

Упрямства дух нам всем подгадил.

В таком виде и вошла эта строфа в пушкинский канон. Между тем до нас дошел и черновой вариант. Он гласит:

Мятежный дух нам всем подгадил.

Вряд ли можно сомневаться: Пушкин хотел выразиться именно так, но, учитывая обстановку, нам уже известную, намеренно смягчил свою мысль. Эту яркую строку следовало бы вернуть в пушкинский канон. И, во всяком случае, ее стоит подчеркнуть. Она принадлежит к числу тех полновесных пушкинских строк, где поэт выявил свое настоящее общественное лицо.

Итак, что представляет собою «дворянское самосознание», которое часто усматривали в сатире Пушкина? Прежде всего—внешнюю оболочку, удобное политическое прикрытие. А на деле в своем шестисотлетнем роду Пушкин ценил не столько его знатность, сколько его мятежность. Оглядка на прошлое была нужна нашему поэту, чтобы выявить свое неприятие настоящего.

И в этом неприятии Пушкин выражал не только свое личное отношение. Брат декабриста, Александр Тургенев, помог нам установить: сатира Пушкина—достойная выразительница тех настроений, которые и после декабря продолжали сохраняться в околодекабристской среде. На рубеже 30-х годов они не потеряли еще своей прежней окраски. Они все еще были заострены против старого врага—против придворной аристократии.

III

В третьей строфе сатиры Пушкина перечисляется ряд родоначальников новой русской «аристократии». В конце перечня есть такая строчка:

В князья не прыгал из хохлов.

Ближайший смысл этого намека уже указан комментаторами. Речь идет об одном из фаворитов Екатерины II, Александре Безбородко. Сын скромного украинского чиновника стал первым секретарем царицы, а при Павле был сделан князем Российской империи. Однако было бы неправильно думать, что в своей сатире Пушкин метил только в екатерининского вельможу, чей прах уже тридцать лет тлел в могиле. Копье сатиры направлялось в живого современника, которого указать нетрудно.

В дневнике Пушкина есть такая запись (апрель 1834): «Милостей множество. Кочубей сделан государственным канцлером». Действительно, среди тогдашней знати трудно указать более яркий пример сановника, созданного «милостями».

Виктор Кочубей был племянником Безбородки. Первая «милость» выпала на его долю еще в молодые годы: бездетный граф сделал племянника наследником своих богатств и титулов. При Александре Кочубей продолжал занимать различные почетные должности. Одно время он был членом знаменитого «негласного комитета», которому было поручено преобразование всего государственного управления. Кочубей продолжал свое восхождение и при Николае. Еще в 1827 г. он был назначен председателем Государственного совета и комитета министров. Наконец, в 1831 г., в те дни, когда Пушкин распространял свою сатиру, Кочубей был возведен в княжеское достоинство. Подобно своему дяде, этот пришлец прыгнул в князья, стал виднейшим представителем новой русской «аристократии».

Конечно, об этом баловне судьбы сохранилось немало разнородных свидетельств. Но для нашей цели совершенно достаточно выделить и объединить отзывы, которые давали о нем друзья Пушкина и сам поэт. Образ получится достаточно отчетливый.

Еще одна запись из дневника Пушкина: 15 декабря 1833. «Бал у Кочубея. Императрица должна была быть, но не приехала. Бал был очень блистательный».

Балы Кочубея вошли в пословицу. Здесь собиралась вся петербургская аристократия. Не составляла исключения и царская семья. Николай и его супруга почитали своею обязанностью посещать «блистательный» салон.

Пушкин помянул Кочубея еще раз—через несколько месяцев (запись от 6 марта 1834 г.). Во время масленицы в царском дворце был устроен блестящий бал. Приглашались только избранные: «Приглашения были разосланы кое-как и по списку балов князя Кочубея».

Пушкин подчеркнул не без злорадства: именно благодаря этому ни сам Кочубей, ни его семья не были приглашены. Их имена не стояли в списке... Но те же строки показывают: наш поэт хорошо знал, какую роль играл тогда салон Кочубея. Принятые здесь почитались «избранными». Даже сам царь считался с этой салонной цензурой.

Салон Кочубея стал законодателем петербургского «света».

В дневнике А. И. Тургенева читаем: 30 января 1837. «Вечер у Карамзиной. О Кочубее „хохлу Кочубею от русских“». Повидимому, после

смерти этого вельможи какой-то салонный остроумец иронически предложил сделать такую надпись на его венке. «Надпись» клеймила надменного пришельца, ставшего законодателем российской знати... Кстати отметить: эта маленькая эпиграмма явно перекликается с тою же строчкой сатиры Пушкина.

Раскроем опять дневник поэта: 14 декабря 1834. «Кочубей и Нессельроде получили по 200 000 на прокормление своих голодных крестьян. Эти четыреста тысяч останутся в их карманах».

Пушкин хорошо знал нравы обоих вельмож. Став богатейшим помещиком России, Кочубей не утолил своей жажды стяжания. Его не остановил даже голодный год. Пушкин с негодованием отметил: для этого столпа российской аристократии общественное бедствие было только новым поводом к наживе. Возмущались и друзья поэта:

Подбородок в саже,
Сажа в подбородке,
Что может быть гаже
Графа Безбородки.

Эта злая эпиграмма метила не только в дядю Кочубея. Она задевала— и жестоко задевала—и его гордого племянника. Ведь молва много говорила о темных спекуляциях Кочубея, о его связях с крупными подрядчиками и поставщиками[5]. Эпиграмма стала знаменитой. Она принадлежит Соболевскому, до сих пор недооцененному мастеру этого жанра[6]. Вместе с Пушкиным его друг заклеймил вторую отличительную черту Кочубея: рядом с аристократичной надменностью—самая мещанская алчность...

Отмечая щедрую подачку, которую Кочубей выпросил себе в голодный год, Пушкин добавлял (14 декабря 1833): «Все это очень соблазнительно. В обществе ропщут. А у Нессельроде и Кочубея будут балы (что также есть способ льстить двору)». Еще одна черта того же гордого сановника. Пушкин дал ей простое и сжатое выражение: придворная льстивость.

В следующем году, отмечая неожиданную смерть Кочубея, Пушкин записал ходовые мнения об умершем: «Это был ум в высшей степени согласительный. Никто не выдавался, как он, в уменьи разрешать трудные вопросы, приводить мнения к согласию и прочее».

Пушкин иронически добавлял: без Кочубея Государственный совет превращался иногда чуть ли не в драку. Принуждены были посылать за больным, чтобы его присутствие усмирило волнение.

В чем же состояло это прославленное искусство Кочубея? В том, что он лавировал между различными оттенками придворных мнений, стараясь притупить все углы, найти золотую середину.

Конечно, правящая верхушка высоко ценила это образцовое качество. Когда Кочубей умер, «государь был неутешен. Новые министры повесили головы».

Для Николая и его окружения высшим дарованием был именно этот «соглаcительный» ум («esprit conciliant»). Кочубей был их собственным эхом.

И Пушкин с прежней иронией подчеркивает: «Казалось, смерть такого ничтожного человека не должна была сделать никакого переворота в государственных делах. Но такова бедность России в государственных людях, что и Кочубея некем заменить...».

В оценке Кочубея Пушкин решительно разошелся с Николаем и придворной кликой. Но именно поэтому он оказался в полном согласии с людьми своего круга.

В том же забытом дневнике Александр Тургенев отмечает: однажды он посетил одного из видных соратников Кочубея, министра финансов Канкрина. «Поехал к нему. Разговорились с час. Об Аристократии мне: „Вы пребываете в старых идеях (vous êtes dans les vielles idées). Это от кочубеизма“. А я думал противное» (11 марта 1837).

Типичный николаевский бюрократ, Канкрин хотел попрекнуть друзей Пушкина либерализмом и намекнул на старые либеральные начинания



ВЕЛИКОСВЕТСКИЙ БАЛ В ПЕТЕРБУРГЕ

Акварель Баранова в альбоме Чернышева

Слева направо: обер-церемониймейстер гр. Воронцов-Дашков, канцлер гр. Нессельроде, министр юстиции гр. Панин, графиня Борх, военный министр кн. Чернышев, преображенского полка поручик Лярский

Литературный музей, Москва

Александра I, к которым когда-то был близок и Кочубей. Но Тургенев думал противное. И, конечно, он был совершенно прав. Трусливый кочубеизм—достойное знамя тогдашней придворной аристократии. И его никоим образом нельзя смешивать ни с какими видами либерализма.

Чтобы убедиться в этом окончательно, необходимо рассмотреть, как относился Кочубей к своим политическим противникам, особенно к таким беспокойным, как Пушкин.

Здесь нам придется напомнить два эпизода из жизни поэта. Оба они достаточно известны, но обычно не связываются с именем Кочубея. Раскроем эту связь.

Еще в 1826 г.—вскоре после казни декабристов—в руки Третьего отделения попал отрывок элегии «Андрей Шенье». Отрывок был посвящен французской революции 1789 г., но был истолкован как стихи о восстании 14 декабря. По делу был привлечен известный сочинитель вольных стихов—Пушкин. Дело прошло ряд инстанций и закончилось в Государственном совете. За Пушкиным был учрежден секретный надзор. Слишком часто забывается: разбором дела руководил председатель совета—граф Кочубей.

Дело об «Андрее Шенье» не успело еще закончиться, как уже возникло новое—«О некоем развратном сочинении под заглавием „Гаврилиада“». Была назначена особая комиссия. Как известно, дело кончилось тем, что поэт написал личное письмо царю, а комиссия взяла с Пушкина подписку, что впредь подобных богохульных сочинений он писать не будет, «под опасением строгого наказания». Опять-таки и здесь председателем комиссии по расследованию дела был Кочубей.

Биографы поэта не отмечают обычно, какую роль сыграл здесь старый вельможа. Но ее стоит подчеркнуть. В июне 1826 г. Кочубей подписал резолюцию совета об учреждении за Пушкиным секретного надзора. Но хитрый царедворец сразу учел: согласно заведенному порядку, резолюция будет прочитана в сенате и передана для исполнения в Уголовную палату. Никакой «секретности» не получится. Поэтому Кочубей распорядился не вносить эту резолюцию в официальное постановление: «Касательно Пушкина, сообщить отдельно г. главнокомандующему». Минуя все болтливые учреждения, резолюция была сообщена прямо петербургскому губернатору.

Таким образом, при разборе дела Пушкина Кочубей не был равнодушным наблюдателем. Напротив, он лично заботился о том, чтобы полицейские мероприятия против поэта не получили огласки[7].

Знал ли Пушкин об этих «тайных» кознях?

Заканчивая свои поминки Кочубея, поэт внес в дневник еще одну запись. О Кочубее сказано:

Под камнем сим лежит граф Виктор Кочубей.
Что в жизни доброго он сделал для людей,
Не знаю, чорт меня убей.

Пушкин добавил—он согласен с эпиграммой. И тут же оговорился: эпиграмму могут приписать ему, и правительство надуется. Пушкин знал, что его дневник может попасть в руки Третьего отделения. Поэтому его оговорку вряд ли можно принимать за чистую монету. Вероятно, эпиграмма принадлежит самому Пушкину.

Кстати, прочитав ее, друг поэта Вяземский тут же на полях приложил в ней свою поправку. Последнюю строку лучше заменить: «Не знаю, хоть убей». Вяземский и Пушкин любили делать поправки друг другу...

Во всяком случае бесспорно: Пушкин вполне разделял ту оценку, которую эпиграмма давала его старому противнику. Он отлично знал на собственном примере, как мало «доброго» делал Кочубей.

Остается только напомнить—в свои «Застольные разговоры» наш поэт включил забавный анекдот. Жена Кочубея выпросила у царя разрешение огородить особой решеткой могилу мужа в монастыре. И одна старая дама сказала: в день второго пришествия трудно будет Кочубею выкарабкаться через свою решетку.

Разбирая заметки Пушкина о Кочубее, исследователи не касались их взаимных отношений. Не было подмечено никаких данных о том, что поэт и вельможа сталкивались в жизни. Между тем они, несомненно, сталкивались. И это противоречие далеко выходило из рамок какой-нибудь «личной» неприязни. В лице Кочубея Пушкин имел дело с признанным представителем враждебной ему силы российской «аристократии». Пушкин отлично знал политическую роль салона Кочубея—этой главной твердыни «высшего света».

Хорошо разобрался наш поэт и в отдельных качествах своего противника. И в четкой, обобщающей мысли Пушкина они получили особый смысл: Кочубей стал для него живым прообразом, т и п о м той же «новорожденной» знати. Наконец, подчеркнем еще раз: от Пушкина не укрылась и та роль, которую Кочубею пришлось сыграть в его личной судьбе. И опять-таки это столкновение между сановным карьеристом и потомком «мятежного» рода получило т и п и ч е с к о е значение. Оно нашло свой отклик в сатире Пушкина.

IV

В той же третьей строфе этой сатиры есть еще две выразительные строки, которых мы еще пока не касались.

Помянув российского «князя», прыгнувшего «из хохлов», Пушкин вводит нового героя:

И не был беглым он солдатом
А в с т р и й с к и х пудреных дружин.

Любопытно—Пушкин не сразу сделал свой выбор. В черновике было сначала:

Он не был пудреным солдатом
Исправных г а т ч и н с к и х дружин.

«Гатчинские дворяне» связывались обычно с именем Павла I. Царь-самодур приумножал российскую знать своими неожиданными любимцами. Но Пушкин оставил гатчинских выходцев. Поэт предпочел некоего австрийского «беглеца». Пушкин поставил его точас же вслед за предком Кочубея и завершил им свое собрание типов новой знати, развернутое в той же третьей строфе. Австрийский беглец обещает быть особенно показательным. Его стоит разыскать.

В «Русской Старине» начала 900-х годов были напечатаны некоторые документы из семейного архива гр. Нессельроде[8]. Здесь читаем: Вильгельм Нессельроде служил в австрийской армии. Получив рану в одном сражении, он предпочел переменить службу. Вильгельм Нессельроде стал переходить из одной страны в другую. Ни во Франции, ни в Германии он не мог обосноваться. Наконец, он познакомился с фаворитом царицы Григорием Орловым, который предложил ему перейти на русскую службу. Ловкий авантюрист сразу получил почетное назначение—русским посланником при португальском дворе. После этого вряд ли можно сомневаться, к кому относится кличка «австрийский беглец».

Это подтверждает и сын Нессельроде, Карл. Сопровождая Александра I за границу, Карл Нессельроде стал выдвигаться именно в эти годы, когда царь круто повернул вправо. Участвуя в знаменитых конгрессах, он избрал своим идеалом апостола европейской реакции—Меттерниха.

Вяземский говорит в своих воспоминаниях: «Во время неаполитанского восстания он был за австрийцев, и не сомневался, что они одо-

леют противников»[9]. Эти строки относятся к гр. Нессельроде, близкому родственнику Карла. Вяземский сообщает не без иронии: однажды рано утром этот Нессельроде пришел к нему и разбудил его, только чтобы сообщить свою радость—австрийцы подавили революцию и взяли Неаполь...

При Николае I Карл Нессельроде оказался в числе немногих сановников, удержавших свои прежние посты. Более того,—Нессельроде беспрерывно продолжал свое служебное возвышение; в 1828 г. он получил звание вице-канцлера.

Это было за два года до появления «Моей родословной». И мы убедимся сейчас, что среди тогдашних российских аристократов нельзя указать ни одного «австрийца», кто мог бы оспаривать права Нессельроде на звание героя сатиры Пушкина.

В дневнике поэта есть только два отзыва о Нессельроде. Оба отзыва уже приводились в связи с Кочубеем. Учтем еще раз эти краткие заметки и прибавим к ним несколько забытых суждений ближайших спутников поэта. Этого совершенно достаточно для нашей темы.

В воспоминаниях Вяземского читаем о том же родственнике Нессельроде: «Нессельроде был... средневековый рыцарь, верный историческим преданьям и легитимист, каких, вероятно, было немного и у Людовика XVIII». Таков был и Карл Нессельроде уже в самом начале своей карьеры, во времена Александра. Молодой дипломат поддерживал все предания прошлого, воплотившиеся в «Священном союзе». Нисколько не связанный с русской культурой, он презирал Россию и до конца жизни не выучился хорошо говорить по-русски. Но зато он всячески хранил верность всем «преданиям» западной аристократии. И они оказались вполне созвучными растущей российской реакции.

В начале 30-х годов, когда Пушкин писал свою сатиру, салон Нессельроде почитался уже истинной твердыней аристократических «традиций». Выражаясь языком сына Вяземского, графиня Нессельроде «была последней, гордой, могущественной представительницей того интернационального ареопага, который свои заседания имел в Сенжерменском предместьи Парижа, в салоне княгини Меттерних в Вене и в салоне графини Нессельроде в доме министерства иностранных дел в Петербурге»[10]. Салон Нессельроде стал соперничать с салоном Кочубея.

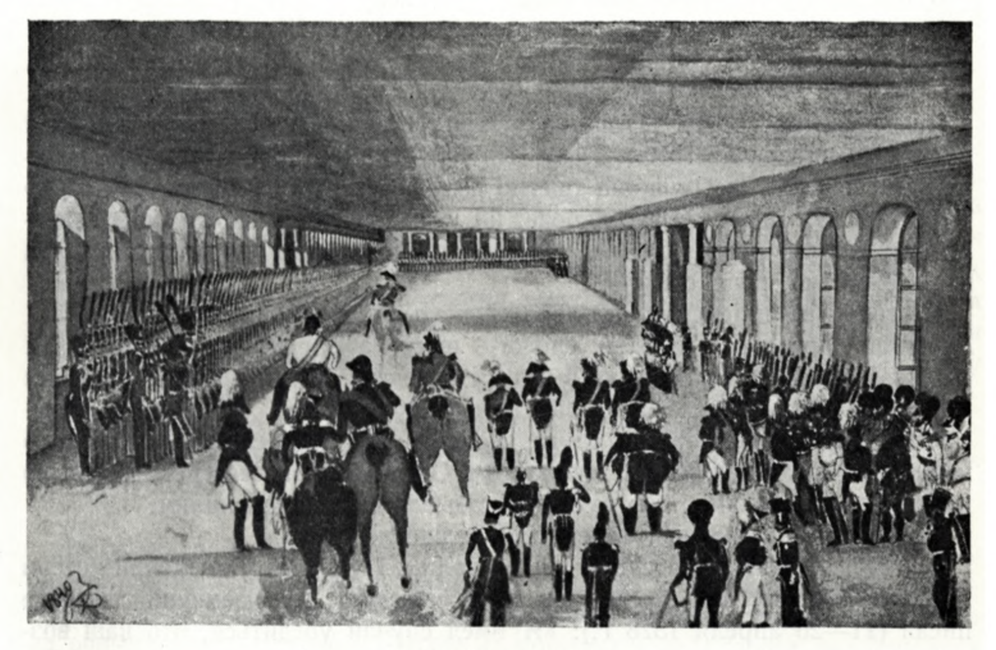
Припомним еще раз, в какой связи был помянут Нессельроде в дневнике Пушкина. Подобно Кочубею, надменный вельможа умел вымогать у правительства щедрые подарки. Здесь он, повидимому, даже перещеголял своего соперника. Современники говорили: Нессельроде женился на дочери министра финансов Гурьева ради ее золота. Он стал одним из богатейших российских помещиков. «У Нессельроде... есть, по крайней мере, русские мериносы на святой Руси. Стало быть, он прикреплен к русской земле»[11]. И здесь Нессельроде соперничал с Кочубеем своей алчностью и жаждой стяжания.

Можно было бы привести немало других свидетельств, которые подкрепили бы этот ядовитый отзыв Вяземского. Удовольствуемся таким четверостишием:

Лев Павлович Зеебах,
Женившись на уроде,
Живет себе на хлебах
У графа Нессельроде[12].

Конечно, эта эпиграмма метила не только в ничтожного «нахлебника», но и в его именитого покровителя. Ведь Нессельроде сам женился на перезрелой дочери богача и «жил на хлебах» у Гурьева. Этот экспромт Соболевского стал столь же знаменитым, как и его эпиграмма против Безбородко — Кочубея. С обычной своей беспощадностью друг Пушкина заклеймил старого карьериста, размножавшего вокруг себя людей ему подобных.

На очереди—второе упоминание о Нессельроде в дневнике Пушкина. Соперник Кочубея был мастером «льстить двору». Хороший пример сохранился в неизданном дневнике Тургенева: 23 сентября 1841. «Был поутру у князя Гагарина. Уже Нессельроде угадывает мнение государя, и пишет в его смысле депеши. А государь: „Именно мои мысли!“».



НИКОЛАЙ I В МАНЕЖЕ
Акварель А. Заранека, 1840 г.
Институт литературы, Ленинград

Гибкий царедворец любил угадывать желания своего повелителя и старался приспособлять к ним свои действия. И самовластный Николай был чрезвычайно доволен старым министром, который налету схватывал его мысли.

Второй пример—несколько иного рода. 6 ноября 1839. «С графом Нессельроде. О моих рукописях. Думает, что нельзя печатать. „Зачем умножать орудия против нас“». Тургенев добавляет: он долго убеждал Нессельроде; наконец, тот обещал подумать, но кончит не раньше четырех или пяти месяцев...

Речь идет о ценных документах по русской истории, которые Тургенев обнаружил за границей. Желая напечатать их в России, он обратился за содействием к влиятельному министру. Ответ Нессельроде очень показателен. Современники не раз отмечали, как труслива была тогдашняя правящая верхушка. Боялись не только неприятных истин настоящего,—

опасались даже неожиданных отблесков прошлого. Нессельроде и здесь был преданным рабом своего властителя, на этот раз безличного: «общественного мнения».

Как относился этот мастер приспособления к своим политическим противникам? Нам придется затронуть еще два эпизода из жизни Пушкина. Их не принято соединять с именем Нессельроде, но свидетельства современников требуют этого соединения.

В 1824 г., в Одессе, Пушкин поссорился со своим начальником гр. Воронцовым. Граф предложил перевести непокорного поэта на службу во внутренние губернии. Вместо этого Пушкин получил полную отставку и ссылку в глухую губернию, в Михайловское. Кому был он обязан этим усилением кары?

В том же 1824 г. Вяземский писал Тургеневу о деле Пушкина (7 июля 1824): «Грешно, если над ним уже промышляют и лукавят». Еще несколькими днями позже друг Пушкина сообщал жене (18 июля 1824): «Мне кажется, по тому, что пишут из Петербурга, что это дело криво там представлено».

Как известно, враги Пушкина использовали перехваченное полицией письмо о «чистом афеизме». Поэт был представлен проповедником «губительных начал». За Пушкина тщетно пытался ходатайствовать Александр Тургенев: «Я ездил к Нессельроде, но узнал от него, что это уже невозможно: что уже несколько раз, и давно, граф Воронцов представлял о сем и поделом (et pour cause)»[13].

Нессельроде лицемерно предложил искать Пушкину другого мецената... Лукавый царедворец пытался сложить вину на Воронцова. Явная ложь: участь Пушкина решалась не в Одессе и не так, как предлагал одесский вельможа. Да и Нессельроде сам выдал себя, сказав, что Пушкина высылают «поделом». Старый слуга реакции сам содействовал отягчению кары, сам «промышлял» над Пушкиным. Об этой роли Нессельроде забыло позднейшее предание. Но о ней догадывались современники.

Нессельроде оставался верен себе и впоследствии.

В 1828 г., в начале русско-турецкой войны, Пушкин и Вяземский хотели получить службу при армии. Им было отказано. И Вяземский тогда же писал (21—26 апреля 1828 г.): «Я имел случай убедиться, что наш возлюбленный племянник, вицеканцлер и действительная свинья, Нессельроде, был в этом деле один из противных ветров». Нессельроде еще раз выступил против проповедников «губительных» идей. По своему обыкновению, он сделал это келейно, за кулисами. И Вяземский горько сетовал— его доброжелательные приятели не оказали ему никакой помощи: «...в них нашел я горячее желание, но и большую трусость в исполнении. Да, я думаю, что малейшая морщина на печеной роже Нессельроде кажется им грозной тучей»[14]. Это неизданное письмо не оставляет сомнения: друзья Пушкина отлично знали, кто был главным врагом. И даже склонны были преувеличивать его могущество...

Вяземский по-своему отомстил неугомонному гонителю. Он написал против Нессельроде несколько злейших эпиграмм. Все они направлены против сомнительной «родословной» австрийского беглеца и очень неудобны для печати. Нельзя обойти только это яркое четверостишие:

Нечистый дух собаку съел
Нам строить козни и подкопы.
Кто выдохся из внутренности ⟨...⟩,
Тот стал у нас министром внешних дел.

Вяземский и тут не забыл многочисленные «козни и подкопы», которые строил Нессельроде против Пушкина и его друзей,—тема, к которой нам еще придется вернуться.

Писал ли сам Пушкин эпиграммы на Нессельроде и его близких?

...Встарь Голицын мудрость весил,
Гурьев грабил весь народ...

Эта эпиграмма на Гурьева, зятя и покровителя Нессельроде, приписывалась Пушкину, но подлинность ее оспаривается. Достоверно одно—она выдержана в духе пушкинского кружка. Но после «Моей родословной» самому Пушкину, действительно, не было нужды метать новые копья против Нессельроде: две строки об австрийском беглеце, которыми он заострил свою сатиру, стоили многих эпиграмм. Наконец, небезразличен был для Нессельроде и последний выпад сатиры—против Орловых. Ведь всем современникам было известно то, что потом забыли потомки: именно Григорий Орлов сделал того же австрийского беглеца российским вельможей...

Затрагивая имя Нессельроде, прежние исследователи согласно подчеркивали: нет никаких сведений, что этот вельможа имел какие-либо отношения к Пушкину. Отмечалось только одно: личная ненависть к поэту со стороны графини Нессельроде. Мы только-что убедились, какова была действительность. Среди современников Пушкина трудно найти сановника, чьи отношения к Пушкину были бы столь обостренными, как у Нессельроде. В его лице Пушкин имел дело с достойным соперником Кочубея. Еще при жизни последнего салон Нессельроде стал выделяться как вторая твердыня ненавистной поэту новой «аристократии». Пушкину и его друзьям были хорошо известны все отличительные черты этого салонного столпа. И его общественную роль они знали не по светским слухам, а в непосредственной живой борьбе с могущественным закулисным врагом.

Вскрывая забытую тяжбу Пушкина с придворной аристократией, мы опирались на высказывания самого поэта и его друзей. Нашими свидетелями были ближайшие спутники Пушкина, вместе с ним выступавшие на общественном поприще. Чтобы не упреждать изложения, мы покамест нигде не поминали младших современников поэта, людей 30-х годов. Однако дальнейшее покажет: одного из этих представителей нового, послепушкинского поколения мы уже имели в виду. Не ссылаясь на него, мы, однако, учитывали и принимали к руководству его веские указания.

Этот новый свидетель той же борьбы—Лермонтов.

V

Как известно, стихи Лермонтова «На смерть поэта» были написаны после гибели Пушкина. Вскоре Лермонтов и его приятель Святослав Раевский были арестованы. Молодой поэт представил своему начальству особое письменное показание. Независимо от него еще более обширное объяснение соорудил Раевский.

Вот несколько строк из показаний Лермонтова: «...вследствие необдуманного порыва, я излил горечь сердечную на бумагу, преувеличенными, неправильными словами выразил нестройное столкновение мыслей...»[15]. Старые биографы Лермонтова принимали к руководству эти официальные заявления. Стихи молодого поэта толковались как плод «личного» порыва,

внезапного вдохновенья. Но мы уже убедились на примере сатиры Пушкина, с какой осторожностью надо относиться к тогдашним официальным «признаниям». Стихи Лермонтова дадут новое доказательство той же истины.

Здесь мы располагаем гораздо более обильными источниками, чем для сатиры Пушкина, и о них стоит сказать несколько слов отдельно.

Сохранилось дело военного министерства 1837—1838 гг. «О непозволительных стихах, написанных корнетом лейб-гвардии гусарского полка Лермонтовым и о распространении оных губ. секретарем Раевским»[16]. В деле имеется опись бумаг Лермонтова. Приведены выдержки из бумаг, изъятых при аресте. Эти документы мало использованы. И совсем не использован другой документ, попавший в дело при особых обстоятельствах:

«Передай тихонько эту записку и бумаги Мишелю. Я подал эту записку министру. Надобно, чтобы он отвечал согласно с нею, и тогда дело кончится [пу] ничем. А если станет говорить иначе, может быть хуже. И потом непременно сжечь ее».

Недописанное словечко «пу» легко расшифровать. Дело кончилось бы «пустяками», если бы Лермонтову и его другу удалось сговориться и заранее согласовать свои показания.

Судьба решила иначе; посылка была перехвачена. Но зато в нашем распоряжении очень редкий документ: черновое объяснение Раевского — то самое, что должно было служить тайной инструкцией Лермонтову[17]. Правда, этот черновик дошел до нас только в копии, но и она поможет нам выявить скрытую действительность.

Сообщая о происхождении своих стихов, Лермонтов добавлял в официальном объяснении: он написал их во время болезни. Его хороший приятель, Раевский, просил их списать. «Вероятно, он показал их как новость другим, и, таким образом, они разошлись». Лермонтов старался доказать: в своем выступлении он оказался почти одиноким; у него не было никаких соучастников, кроме Раевского.

Обращаемся к указанной «описи бумаг», отобранных у Лермонтова. Среди них поминается письмо Андрея Муравьева, который «...благодарит Лермонтова за стихи, присовокупляя, что они до бесконечности нравились всем, кому он их показывал, приглашая его, вместе с тем, и к себе».

Недостаточно было бы сказать, что стихи нашли себе сочувствующих читателей,—их прямо можно назвать восторженными почитателями.

Возьмем другой наш основной документ—черновик Раевского.

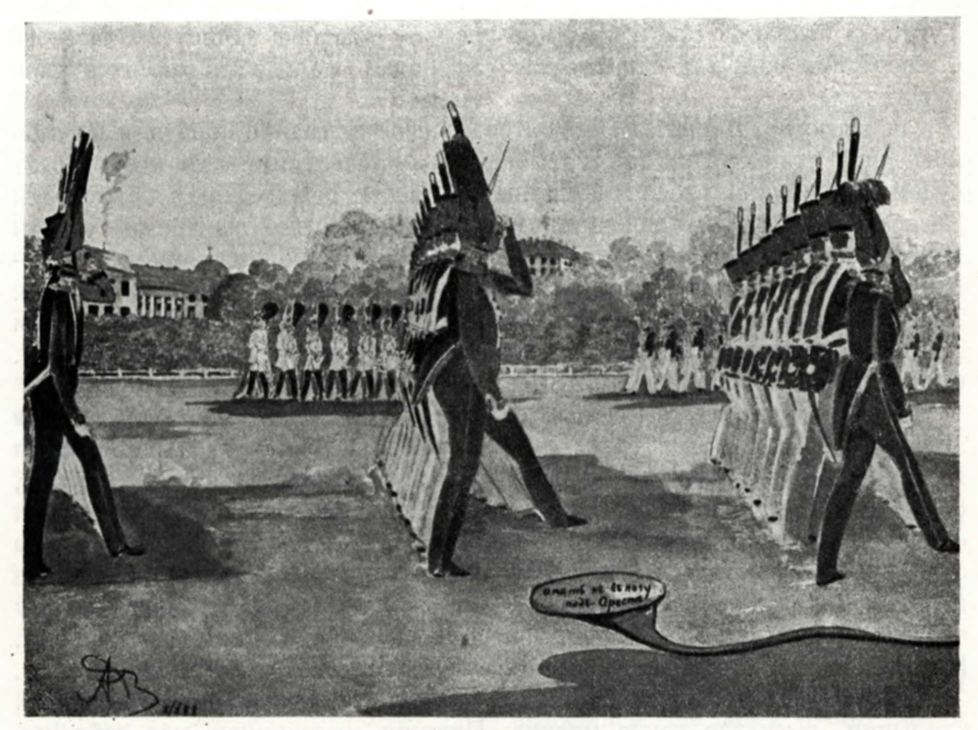
Лермонтов принял горячее участие в беспрерывных спорах, поднявшихся вокруг гибели Пушкина. Отметив это, Раевский обронил такое словечко: «Раздражение Лермонтова и его пар(тии)». Друг Лермонтова не дописал слово «партия» и тотчас же его вычеркнул. Но и в дальнейшем у него опять прокинулось то же предательское словечко: «Лермонтов и его партия доказывали». Раевский сначала вставил подчеркнутые слова—и затем поторопился их вычеркнуть. Но они довершают картину.

Несомненно, создавая свои стихи, Лермонтов не был одинок и не чувствовал себя одиноким. Около молодого поэта и его друга образовалась своя сочувственная среда. Мы имеем полное право говорить о кружке Лермонтова в 1837 г. В этом кружке и была создана знаменитая элегия.

Еще несколько строк из официального объяснения Лермонтова: «Я еще не выезжал, и потому не мог узнать впечатления, произведенного ими, не мог во-время их возвратить назад и сжечь».

Судьею Лермонтова был военный министр Чернышев, известный обвинитель декабристов. Молодой поэт не имел никаких оснований сообщать истину сановнику этого типа. Какова же была истина?

В описи бумаг Раевского была записка его приятеля Орлова (от 4 февраля). Препровождая ему копию стихов Лермонтова, Орлов извиняется за невозвращение в срок и просит «прилагаемую с оных копию, по исправлении ошибок, при переписке вкравшихся, ему возвратить».



„ОПЯТЬ НЕ В НОГУ!“

Акварель А. Заранека, 1840 г.

Институт литературы, Ленинград

Приятели поэта, размножая его стихи, отнюдь не удовольствовались своим узким кругом. Распространение было сразу поставлено гораздо шире. «...Успех этот радовал меня, по любви к Лермонтову, а Лермонтову вскружил, так сказать, голову—из желания славы. Экземпляры стихов раздавались всем желающим». Так сообщает Раевский в беловике. Черновик еще выразительнее: «Стихи эти, как новость гостиных, были [распущены] сообщены мною повсеместно». Раевский написал сначала «распущены», потом смягчил: «сообщены», но предательское словечко «повсеместно» так и осталось.

Кому же были сообщены стихи в первую очередь? Прежде всего «журналисту Краевскому, который, по его словам, [передавал] передал их В. А. Жуковскому, князю П. А. Вяземскому... и прочим...». Кружок Лермонтова знал, к кому обратиться. Прежде всего были налажены связи с кружком Пушкина.

Действительно, в дневнике Тургенева читаем: 2 февраля 1837. «К Жуковскому... Стихи Лермонтова прекрасные». Тургенев прочел их в кабинете Жуковского. Они попали сюда еще до похорон Пушкина. Через несколько дней Тургенев похоронил тело поэта в Михайловском и, прощаясь с приятельницей поэта Осиповой, 6 февраля «обещал ей стихи Лермонтова...».

Несколько неизданных записей из того же дневника: 13 февраля. «Кончил вечер у кн⟨язя⟩ Вяземского. Писал к Аржев⟨итинову⟩ и послал... стихи Лермонтова». Друзья Пушкина тоже содействовали новому поэту. Они посылали копии его стихов в другие города и даже за пределы России: 1 марта. «Посылаю брату... записку Спасского и стихи Лермонтова»—Тургенев отправил стихи брату за границу вместе с запиской Спасского о последних минутах Пушкина: Так начал молодой Лермонтов свой путь славы.

Как известно, в элегии Лермонтова особое внимание обратили на себя последние стихи. Это так называемое «прибавление», где поэт грозит судом виновникам гибели Пушкина. В своем официальном объяснении Раевский представляет дело в таком виде: беседуя с окружающими о смерти Пушкина, Лермонтов вступил в спор со своим родственником, камер-юнкером Столыпиным. Последний выступал в защиту убийцы Пушкина. Раздраженный этой несправедливостью, Лермонтов и сделал к своим стихам нашумевшую приписку. Эта версия была принята биографами. Соответствует ли она действительности?

Здесь прежде всего приходится учесть соответственное объяснение Лермонтова. Во время своей болезни он услышал, что светские враги Пушкина оправдывали его убийцу. Но вскоре пришла и другая весть, более утешительная: царь подал «руку помощи» семье убитого поэта. «Чудная противоположность его поступков с мнением высшего круга общества... очернила еще более несправедливость последнего». Тогда-то и излил молодой поэт свою сердечную горечь на бумагу. Конечно, и эту версию трудно принять: Лермонтов вряд ли верил «великодушию» царя. Но разногласие с Раевским явное—его версия сразу ставится под сомнение.

Разберем ее по существу. Согласно Раевскому, противник Лермонтова, Столыпин, высказал такое мнение: Пушкин «неприлично вел себя [между зна]⟨тными⟩ в виду людей большого света. Дантес должен был поступить так, как он поступил». Раевский хотел написать сначала: «между знатными людьми». Потом смягчил: людьми большого света. Осторожный приятель Лермонтова явно избегал каких бы то ни было намеков на высшую российскую знать, на придворную аристократию.

И мы тут же узнаем, где искать причину этой сугубой осторожности. Конец того же спора передается так: Столыпин заявил, что Дантес и Геккерен—знатные иностранцы и не подлежат русскому суду. И будто бы тогда Лермонтов и произнес слова: «...если над ними нет суда земного, если они палачи гения, то есть божий суд».

Цель, которую преследовал Раевский, становится совершенно прозрачной. Надо было обезвредить знаменитые строки о будущем «суде» над врагами Пушкина. Доказать во что бы то ни стало, что эти опасные строки относятся только к прямому убийце Пушкина, а не к русской аристократии в о о б щ е.

Мы убедимся в дальнейшем, насколько произвольно такое узкое толкование, а пока достаточно отметить еще одну подробность из того же

сообщения Раевского: «Столыпин уехал и разговор прекратился, и [на другой день] к вечеру, у Лермонтова, я нашел известное прибавление, в котором ясно выражен весь спор». Раевский вычеркнул слова: «на другой день». Получилось—в тот же день, к вечеру. Цель этой поправки все та же: показать, что нашумевшие строки—только отголосок невиннейшего светского спора и были написаны тотчас же после него. Но непокорное перо и здесь выдало Раевского: он хорошо знал, что Лермонтов написал свое прибавление не в этот день.

Взятые вместе, все эти данные не оставляют сомнения—беседа Лермонтова с придворным родственником явно «обработана» Раевским. В лучшем случае она была только одним из поводов к знаменитому «прибавлению», но отнюдь не его главным творческим возбудителем. И нам еще предстоит убедиться в последней главе: подлинный возбудитель был гораздо внушительнее и опаснее...

Другу Лермонтова пришлось излагать не только происхождение прибавленных стихов,—надо было объяснить также их распространение. В беловике Раевского все оказывается очень просто: «Несколько времени это лежало без движения, потом, по неосторожности, обьявлено было об его существовании, и даже для переписывания». И чем больше говорили Лермонтову о его большом таланте, тем скорее давал Раевский переписывать экземпляры... А как было в действительности?

Прежде всего: только-что подчеркнутых слов («по неосторожности») вначале не было. Раевский вставил их позднее. В черновике читаем совсем другое: «Среди разговоров я сказал, что таковое [прибавление] есть, его выпросили. Потом лесть Лермонтову увеличилась, экземпляров требовали полных, я раздавал их с прибавлением более и более». Очевидно, никакой «неосторожности» не было. О прибавленных стихах было сообщено всем членам кружка. И они их требовали. Раевский потом смягчил: «просили». Но первое выражение, конечно, ближе к истине. В кружке был обычай сообщать друг другу рукописную политическую литературу.

Но Лермонтов и его приятели хорошо понимали—это вещь небезопасная. «Однажды мы разговорились, чтобы Лермонтов за славу не заплатил карьером по службе». Раевский даже выразился еще более точно: вместо «однажды» написал «в начале раздачи». Уже с самого начала молодые политики учитывали обстановку. Как и обычно, осторожный Раевский потом смягчил свое признание: «Раз пришло было нам на мысль, что стихи темны, и за них можно пострадать». Но и в этом смягченном виде истина остается та же—Лермонтов и его друзья немало думали о возможных последствиях. И, разумеется, принимали свои меры.

Об одной из них косвенно свидетельствует А. И. Тургенев. Посылая брату стихи Лермонтова, он писал: «Вот стихи с преступной строфой, о которой я узнал лишь много позже стихов»[18]. Лермонтов и его друзья распространяли стихи, если можно так выразиться, в двух «изданиях». Одно—без «прибавления», другое—с «прибавлением». Первое «издание», без опасной строфы, было доступно всем желающим. Другое дело— *«издание» второе, с «прибавлением»: его давали с разбором*, только людям надежным. Даже всеведущий Тургенев получил его с большим опозданием.

Были приняты и другие меры во вкусе эпохи. Среди бумаг, отобранных у Лермонтова, упоминается письмо к нему Андрея Муравьева. Этот

приятель поэта уведомляет, чтобы Лермонтов «был покоен насчет его стихов, присовокупляя, что он говорил о них Мордвинову». Мордвинов— один из ближайших сотрудников Бенкендорфа, начальник канцелярии Третьего отделения. Приятели Лермонтова, на всякий случай, заранее уведомили его о стихах Лермонтова.

Но что показали они жандармскому генералу? Мордвинов «нашел их прекрасными, прибавив только, чтобы их не публиковать, при чем приглашает его к себе утром или вечером». Сотрудник Бенкендорфа удостоил стихи молодого поэта даже комплимента. Уже отсюда ясно: ему было показано только первое «издание»—б е з «прибавления». О свидании Лермонтова с Мордвиновым нам ничего неизвестно. Но можно ручаться: если оно было, поэт не был откровенен до конца. Лермонтов не посвятил своих будущих гонителей в тайну «преступной» строфы.

Каковы были итоги этих предусмотрительных усилий? Раевский сообщает в беловике: «Вскоре вовсе прекратили раздачу экземпляров с прибавлением, потому что бабку его Арсеньеву, не знавшую ничего о прибавлении, начали беспокоить общие вопросы об ее внуке, и она этого не пожелала».

Объяснение явно натянутое. Конечно, трогательная бабка Лермонтова тут не при чем. Лермонтов и его друзья узнали: «прибавление» попало в руки врагов. И они, конечно, не будут молчать. Дело становилось очень серьезным.

Уже 17 февраля 1837 г. Краевский спрашивал Святослава Раевского: «Скажи мне, что стало с Лермонтовым? правда ли, что он жил или живет еще теперь н е д о м а?». И, действительно, Лермонтов вскоре очутился в «чужом доме». А за ним туда же последовал и его приятель. Дальнейшая их судьба общеизвестна. Лермонтов был выслан на Кавказ, а Раевский—в одну из северных губерний.

Кара обрушилась не только на главных виновников. Очередная запись Тургенева (24 февраля): «Лермонтова стихи вызвали гонение на гусарский полк». Правительство приняло меры против той сочувствующей среды, из которой вышли «преступные» стихи.

Рассуждая о Лермонтове, прежние исследователи любили изображать его уединенным мечтателем, «лихорадочно ушедшим в себя». Выступая против старого трафарета, современные советские исследователи подчеркнули: уже молодой Лермонтов не был поэтом-одиночкой. Мы только-что убедились в полной справедливости этого последнего мнения. Оно подтверждается первым же крупным выступлением молодого поэта.

Уже в 1837 г. у Лермонтова была своя «партия». Конечно, не в современном, а в тогдашнем смысле слова: группа друзей и почитателей. Лермонтов и выступил выразителем идей и настроений этого кружка. С этим же кружком надо связывать и распространение стихов Лермонтова. При помощи друзей молодой поэт наладил связи с созвучно настроенным окружающим. Несомненно также, что тому же кружку обязан Лермонтов ошеломляющим успехом знаменитого «прибавления». Мы убедились,— члены кружка обнаружили здесь даже большую гибкость и понимание обстановки. Остается только добавить: эта обстановка воспроизводит картину нам уже знакомую. В борьбе с могущественным противником Лермонтов и его друзья применяли те же приемы, которые шестью годами раньше использовал их предтеча и учитель, творец «Моей родословной».

VI

Изображая свою элегию плодом личного «порыва», Лермонтов умолчал об ее идейной предшественнице. Этого требовало простое благоразумие. Так же поступил и его друг. В беловом объяснении Раевского нет и намека на ходившие по рукам политические письма Пушкина.

Однако в своем черновике Раевский сделал очередную обмолвку: «Пушкина он ⟨Лермонтов⟩ знал только по печатным сочинениям. Ибо когда были в ходу письменные его сочинения, Лермонтов был еще дитя». Раевский прибавил: Лермонтову теперь двадцать два года, Пушкин начал писать двадцать лет назад...



НИКОЛАЙ I В САНЯХ
Акварель А. Заранека, 1843 г.
Институт литературы, Ленинград

Конечно, этот довод очень наивен. Что мешало юному Лермонтову познакомиться с рукописными стихами Пушкина, которые двадцать лет подряд ходили по рукам? Ведь самому Раевскому они были достаточно известны. Иначе зачем бы он стал упоминать об этих «письменных сочинениях» накануне допроса? Сделав свою заметку на полях, друг Лермонтова поторопился ее вычеркнуть. Вероятно, он и сам сообразил, что его довод может только дать лишнее наводящее указание.

Это невольное признание подтвердится тотчас же, если мы обратимся к элегии Лермонтова и учтем некоторые особенности ее композиции.

Элегии предпослан эпиграф. Он начинается словами:

Отмщенья, государь, отмщенья!
Паду к ногам твоим:
Будь милостив, и накажи убийцу...

Комментаторы указывают: эпиграф не принадлежит Лермонтову, он взят из одной тогдашней переводной трагедии («Венцеслав» Ротру).

В дошедшем до нас автографе этого эпиграфа н е т. Он явно прибавлен позднее. Смысл этой прибавки ясен. Призыв к «государю» сообщает элегии некоторый оттенок «благонамеренности»: она как будто не направляется против правительства. И еще важнее другое. Требуя наказания «убийцы», эпиграф устремляет мысль читателя к одному лицу—к физическому убийце поэта. Остаются совершенно в тени косвенные виновники его гибели, от которых Лермонтов и его друг старались заслониться. Подобные приемы были обычны в тогдашней политической поэзии, и, употребляя их, молодой поэт сразу обнаруживает знакомство с нею.

В этой связи нельзя не вспомнить «Мою родословную» Пушкина, ее «постскриптум». Эпиграф Лермонтова играет ту же роль: роль з а с л о н а для небезопасной политической тематики.

Эта тематика начинает развертываться с первых же строк:

Погиб поэт, невольник чести,
Пал, оклеветанный молвой...

Лермонтов сразу раскрывает ситуацию во всей ее остроте. И в дальнейшем нет ни намека на то, что она может быть смягчена какой-то царской «справедливостью». Напротив, уже в начале элегии резко выдвигаются творцы «молвы», клеветники Пушкина. И очень любопытно проследить, как отражается эта боевая установка на композиции элегии—на ее строфическом строении.

Лермонтов берет сначала обычное орудие своего предтечи—знаменитый пушкинский ямб. Идут, одно за другим, правильные четверостишия, чеканные стансы. Но вскоре почитатель поэта переходит к его убийце. И после слов

В руке не дрогнет пистолет

смена правильных четверостиший прекращается. Равностопный ямб остается, но растущее лирическое чувство уже разрушает единообразную строфу. И вскоре она становится разностопной.

И прежний сняв венок, они венец терновый,
Увитый лаврами, надели на него,
Но иглы тайные сурово
Язвили славное чело...

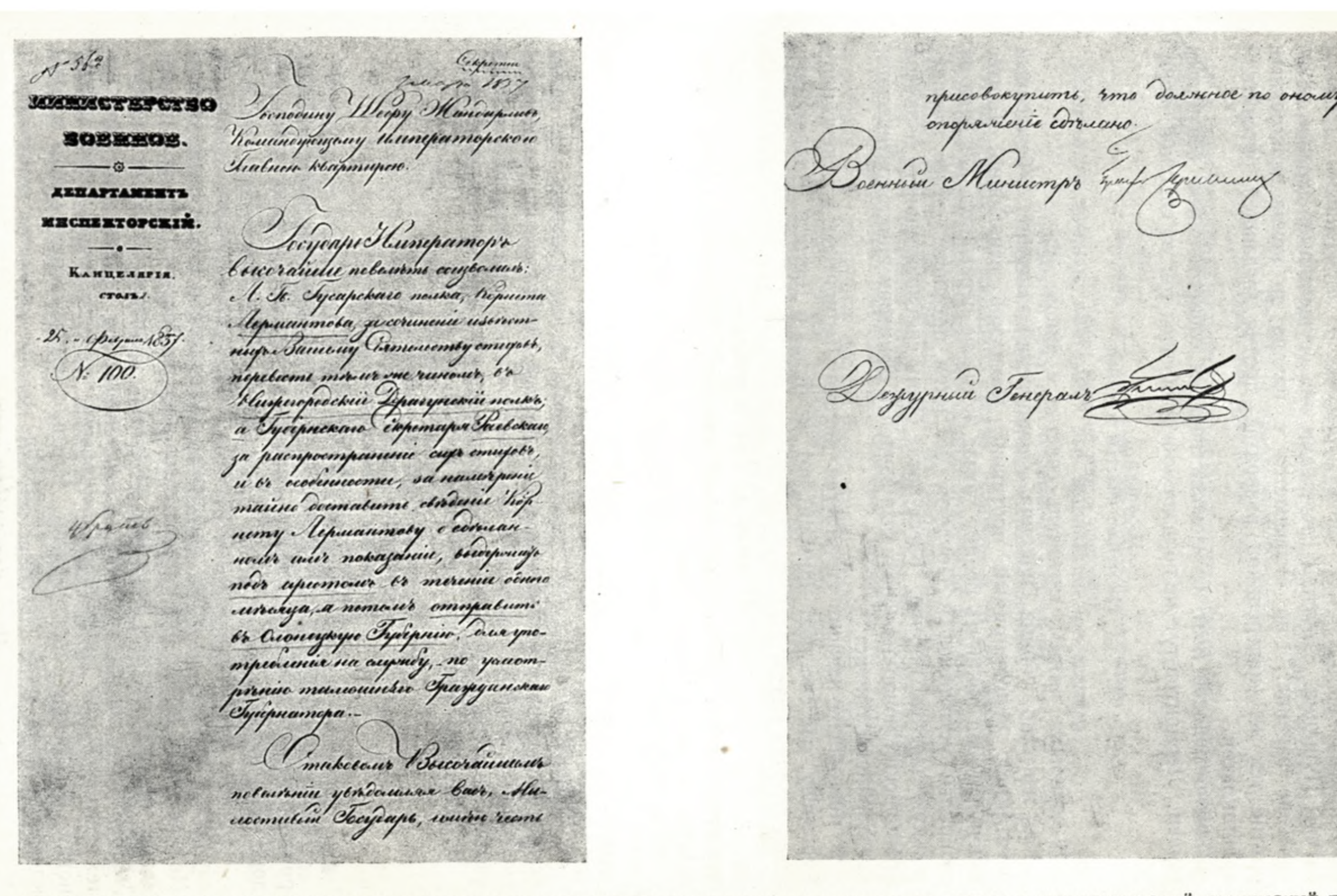
От убийцы Пушкина Лермонтов возвращается к собирательному врагу поэта—к тому же «высшему свету». Стих то удлиняется, то внезапно укорачивается. И в этих неровностях, перебоях гневное чувство молодого поэта достигает высшего напряжения.

Замолкли звуки дивных песен,
Не раздаваться им опять...

Лермонтов еще раз вернулся к правильной строфе—в самом конце первоначальной элегии. Но именно после этой строфы с тем большей силой воспринимаются последние строки элегии—знаменитое «прибавление» о «надменных потомках». Современники неправильно называли эти строки последней с т р о ф о й. Лермонтов не вернулся более к правильному четверостишию, он и здесь предпочел разностопный ямб.

Но есть, есть божий суд, наперсники разврата,
Есть грозный судия—он ждет.

Именно в этих изгибах, в этих «излучинах» (méandres, как их назвали бы французы) молодой поэт завершил одно из высших достижений рус-



№ 562

МИНИСТЕРСТВО ВОЕННОЕ.

ДЕПАРТАМЕНТЪ ИНСПЕКТОРСКІЙ.

Канцелярія. Столъ 1.

25. Февраля 1837.

№ 100.

Убрать

Секретно

[illegible] 1837

Господину Шефу Жандармовъ, Командующему Императорской Главной квартирою.

Государь Императоръ высочайше повелѣть соизволилъ: Л. Гв. Гусарскаго полка, Корнета Лермантова, за сочиненіе извѣстныхъ Вашему Сіятельству стиховъ, перевесть тѣмъ же чиномъ, въ Нижегородскій Драгунскій полкъ; а Губернскаго Секретаря Раевскаго, за распространеніе сихъ стиховъ, и въ особенности, за намѣреніе тайно доставить свѣденія Корнету Лермантову о сдѣланномъ имъ показаніи, выдержать подъ арестомъ въ теченіи одного мѣсяца, а потомъ отправить въ Олонецкую Губернію, для употребленія на службу, по усмотрѣнію тамошняго Гражданскаго Губернатора.—

О таковомъ Высочайшемъ повелѣніи увѣдомляя васъ, Милостивый Государь, имѣю честь присовокупить, что должное по оному распоряженіе сдѣлано.

Военный Министръ Графъ Чернышевъ

Дежурный Генералъ [illegible]

ПРИКАЗ НИКОЛАЯ I ЗА ПОДПИСЬЮ ВОЕННОГО МИНИСТРА ЧЕРНЫШЕВА О ВЫСЫЛКЕ ЛЕРМОНТОВА НА КАВКАЗ В НИЖЕГОРОДСКИЙ ДРАГУНСКИЙ ПОЛК

На полях отметка: „Убрать"

Институт литературы, Ленинград

ской политической лирики. По-своему оно может смело соперничать с выдержанными в строгом каноне, классически отточенными строфами сатиры Пушкина. Другими средствами оно осуществляет сходное политическое задание. Оно оказывается с начала до конца заостренным против тех же «наперсников разврата»—против тогдашней российской аристократии.

Однако молодой поэт не удовольствовался собирательным, безличным героем. Лермонтов тут же показал живой образец той же светской черни:

...Издалека...
На ловлю счастья и чинов
Заброшен к нам по воле рока.

В черновике читаем: «искатель счастья и чинов...»[19].

Как известно, убийца Пушкина—французский эмигрант. Убежденный легитимист, непримиримый противник Июльской революции, Дантес вынужден был покинуть родину тотчас же после переворота. Сначала он собирался устроиться в Пруссии, но затем предпочел менее требовательную царскую Россию. Здесь после очень снисходительного экзамена французский монархист сразу был зачислен офицером аристократического кавалерийского полка.

В настоящем издании печатается письмо Лермонтова к Александру Тургеневу, где сам поэт приводит тот же отзыв о Дантесе. Приведенная здесь строчка гласит:

На ловлю д е н е г и чинов.

Вероятно, это и был окончательный вариант. Лермонтов нашел самое простое и четкое определение.

Но и этого мало. Лермонтов сообщает о том же Дантесе:

Смеясь, он дерзко презирал
Земли чужой язык и нравы.

В черновой рукописи поэт хотел исправить «закон и нравы». Но потом все-таки предпочел оставить «язык и нравы». Действительно, о Дантесе сообщается: вопреки правилам, его освободили от экзамена по русскому языку. Говорить по-русски он так и не выучился—и не заботился об этом.

В черновике было намечено еще несколько строк:

Его душа в заботах света
Ни разу не была согрета
Восторгом русского поэта,
Глубоким пламенным стихом.

Лермонтов вычеркнул эти строки. И нельзя не признать: они не чужды романтического шаблона, много слабее предыдущих—мало дают для дорисовки образа...

Наконец, Лермонтов сам подчеркнул сочным сравнением: Дантес—не случайное явление. К этому сравнению мы вернемся в следующей главе. Но уже теперь можно отметить: молодой поэт изобразил Дантеса не просто одним из завсегдатаев светских гостиных. Убийца Пушкина показан Лермонтовым как своеобразное т и п и ч е с к о е явление, как один из тех сомнительных пришельцев, которыми «по воле рока» изобиловала новая российская аристократия. Именно эту «новорожденную знать» клеймила «Моя родословная» Пушкина.

Пал, оклеветанный молвой,
С свинцом в груди и с жаждой мести...

Уже в первых строках элегии светской черни противопоставляется ее противник. У Лермонтова он выступает ее непримиримым отрицателем. Это сопоставление тут же подчеркивается с еще большой четкостью:

Восстал он против мнений света
Один, как прежде—и убит!

И в дальнейшем Лермонтов продолжает усиливать то же противопоставление.

Зачем...
Вступил он в этот свет, завистливый и душный...

Лермонтов трижды повторяет это выразительное «зачем»:

Зачем он руку дал клеветникам ничтожным...
Зачем поверил он словам и ласкам ложным...

Отталкиваясь от «высшего света», Пушкин в то же время чувствовал некоторое тяготение к этой привычной среде и не мог порвать с нею окончательно. Лермонтов хорошо знал эту двойственность. И стоит отметить: даже в своей похвале отошедшему поэту он не хочет делать из него икону, трафаретную добродетель. Чуткий современник, Лермонтов остро чувствовал—у великого поэта были свои колебания, срывы, уклоны. Но они не меняют общей картины. Напротив, они только резче подчеркивают бесспорную истину. Пушкин не смирился:

И умер он, с глубокой жаждой мщенья...

Здесь еще раз с новой силой звучит та же нота, которой открывается элегия.

Через несколько дней после ее появления другой современник создал свой образ Пушкина. И нет нужды доказывать особо, как глубоко отличается лермонтовский Пушкин от примиренного, елейного, христианствующего Пушкина, которого тогда же пытался соорудить Жуковский. Образ непримиренного Пушкина, созданный Лермонтовым,—законный наследник того «неукротимого потомка», который был начертан в «Моей родословной».

Что добавила к этому нашумевшая «последняя строфа»?

А вы, надменные потомки
Известной подлостью прославленных отцов,
Пятою рабскою поправшие обломки
Игрою счастия обиженных родов!

Перед нами настоящая и обобщающая формула, на которой стоит остановиться отдельно. Прежде всего уже ее отдельные выражения заставляют вспомнить Пушкина. Рассуждая о новой русской знати, Пушкин говорил о «времен превратности»; у Лермонтова: «игра счастья». Вариация того же образа. В сатире Пушкина новой знати противопоставляется «родов дряхлеющих обломок»; у Лермонтова: «родов обиженных обломок». Формула Лермонтова явно перекликается с «Моей родословной».

И сходство не ограничивается отдельными частностями. Подобно Пушкину, Лермонтов дает нам оценку новой послепетровской знати. Перечислим указанные им черты: чванство («надменность»), алчность («подлость»), угодливость («рабская пята»), ненависть ко всем недовольным (к обиженным потомкам). Черты, нам уже знакомые. Они развертывались одна за другой, когда перед нами проходили два образчика тех же надменных потомков: Кочубея и Нессельроде. Мы использовали тогда ука-

зания Пушкина и его ближайших друзей. Теперь можно добавить: объединяя их свидетельства, мы уже учитывали формулу Лермонтова. Мы старались даже сохранить тот порядок отдельных черт, который в ней указан. Это можно было сделать только потому, что в четырех строках молодой поэт дал исчерпывающее по сжатости и силе мысли обобщение сатиры Пушкина.

Как было отмечено вначале, связь обоих творений не была тайной для Лермонтова и его друзей. Но жестокая действительность заставила их умолчать об этой небезопасной истине. Именно поэтому она была забыта позднейшим преданием, но вряд ли может вызывать какие-либо сомнения. Элегия Лермонтова—прямая наследница сатиры Пушкина. Молодой поэт полностью присвоил себе «мятежный дух» своего предтечи, его «ненависть» к аристократии.

VII

Уже в первой части элегии, обращаясь к врагам Пушкина, Лермонтов говорит:

Что ж, веселитесь! Он мучений
Последних вынести не мог...

И в дальнейшем молодой поэт еще раз обращается к той же скорбной теме: к «последним мгновениям» Пушкина. К ним не однажды возвращалось позднейшее предание. Дуэль и смерть Пушкина—одна из самых разработанных тем в его биографии. Затрагивая сызнова старую тему, мы не будем излагать того, что уже признано и установлено. Удовольствуемся одним вопросом: какую роль сыграла в последней драме Пушкина тогдашняя аристократия? Что нового может сказать об этом Лермонтов как исторический свидетель? Если обнаружатся какие-нибудь новые оттенки, мы постараемся их подчеркнуть: прибавим несколько неизданных или недоуясненных свидетельств друзей Пушкина.

Не вынесла душа поэта
Позора мелочных обид...

Лермонтов только-что говорил о «невольнике чести». И речь идет о тех обидах, с которыми светская молва обрушилась на семейную жизнь поэта. Как известно, злые языки порочили доброе имя жены поэта, связывая ее с Дантесом. Пушкин провозглашался рогоносцем и т. п. Все эти обстоятельства были отлично известны Лермонтову, но очень любопытно: какое место отводит он им в последней драме Пушкина?

Прежде всего сразу бросается в глаза: в первой части элегии—более пятидесяти строк; из них только каких-нибудь тринадцать посвящены Дантесу. О мнимом романе жены Пушкина—ни намека. Лермонтов прямо переходит к дуэли.

Его убийца хладнокровно
Навел удар—спасенья нет...

Следует оценка Дантеса, нами уже разобранная. Она заканчивается негодующим возгласом:

Не мог он знать в сей миг кровавый,
На что он руку поднимал.



ЛЕРМОНТОВ
в ментике лейб-гвардии гусарского полка
Портрет маслом П. Заболотского, 1837 г.
Третьяковская галлерея, Москва

Для сравнения—забытая запись Александра Тургенева: 8 мая 1838, Париж. «Циркур о Дантесе и жене его. Желал знать, хочу ли я видеть их. Отвечал, я русский, и любил Пушкина, и он—убийца его. Писал о сем князю Вяземскому». В том же дневнике не раз попадается имя убийцы Пушкина. И все записи говорят о том же. Друзья Пушкина ставили в вину Дантесу, что он поднял руку на величайшего русского поэта Этого они никогда не могли ему простить. Но, в отличие от позднейшего предания, они не преувеличивают личной роли Дантеса в этом печальном деле. Мы убедимся сейчас, что гораздо больше внимания уделяли они другим, более скрытым участникам драмы.

...для потехи возбуждали
Чуть затаившийся пожар...

В черновике читаем: «из любопытства возбуждали». Лермонтов явно усилил оттенок «для потехи». И здесь стоит отметить: Лермонтов ни словом не касается пресловутых анонимных писем, которыми так усиленно занималось позднейшее предание. Повидимому, осведомленные современники не преувеличивали их значения. Зато они уделяли большое внимание другой теме—как относилось к Пушкину светское общество в ц е л о м. И они подчеркивали: враги поэта всячески старались обострить положение, раздуть ничтожную искру в большой «пожар»...

И здесь нелишне привести одну из позднейших заметок Тургенева: 28 августа 1839. «К князю Козловскому. Тут и б⟨арон⟩ Икскуль. С Икскулем о Пушкине и Дантесе. Оправдывает последнего». Беседа коснулась дуэли Пушкина. И даже теперь, два года спустя, завсегдатаи большого света, вроде этого барона, были верны себе: они выступали против Пушкина и продолжали «оправдывать» его убийцу.

Давая свою оценку того же Дантеса, Лермонтов сделал такое сравнение:

...подобно сотне беглецов.

В первоначальном наброске было даже: «сотням беглецов». Но, повидимому, Лермонтов потом предпочел «сотне». Образцовый представитель этой «сотни» нам уже известен. Герой сатиры Пушкина—Нессельроде! Основания для такого сопоставления были очевидны. Подобно Дантесу, Нессельроде был пришельцем сомнительного происхождения. Подобно Дантесу, он прибыл в Россию на ловлю денег и чинов—презирал свое новое отечество. И, конечно, Лермонтов сознательно употребил выразительное слово «беглец». Оно прямо перекликается с пушкинским эпитетом, который уже тогда стал знаменитым.

Однако были и другие веские поводы сближать старого сановника с убийцей Пушкина. В известном письме кн. Вяземского к вел. кн. Михаилу Павловичу читаем: «Некоторые из вожаков нашего общества, в которых нет ничего русского... жалели о судьбе интересного Геккерена, а для Пушкина ничего не находили, кроме хулы»[20]. Эти строки не обратили на себя внимания—имя «вожака» не названо. Между тем оно не вызывает сомнения: когда современники говорят о «нерусском» вожаке салона, подразумевается в первую очередь Нессельроде.

Друг Пушкина хорошо знал, кому обязан был Дантес своей карьерой. Супруги Нессельроде оказывали всякое покровительство молодому французскому монархисту; именно в салоне Нессельроде Дантес сделался одним из самых модных кавалеров столицы. И во время столкновения Дантеса с Пушкиным Нессельроде и его супруга усиленно подчеркивали,

на чьей они стороне. Дантес и его приемный отец Геккерен всегда находили здесь покровителей и советчиков. Именно эту связь французского беглеца с австрийским подчеркнул Лермонтов своим полновесным намеком.

...Отравлены его последние мгновенья
Коварным шопотом насмешливых невежд.

Лермонтов написал сначала: «презрительных невежд». Потом исправил: «бесчувственных». Наконец, предпочел «насмешливых». Усиленные поиски эпитета ясно говорят: молодой поэт не довольствовался общими риторическими местами. Лермонтов хотел четко отметить, закрепить, как вели себя заправилы светских салонов в последние дни Пушкина.

И здесь достаточно сослаться на те же обойденные строки Вяземского: «Они не приняли никакого участия во всеобщей скорби. Хуже того, они оскорбляли, чернили ее». Речь идет, опять-таки, о «нерусском» вожаке столичного салона. Коротко говоря,—о Нессельроде.

Не вы ль сперва так злобно гнали
Его свободный, смелый дар...

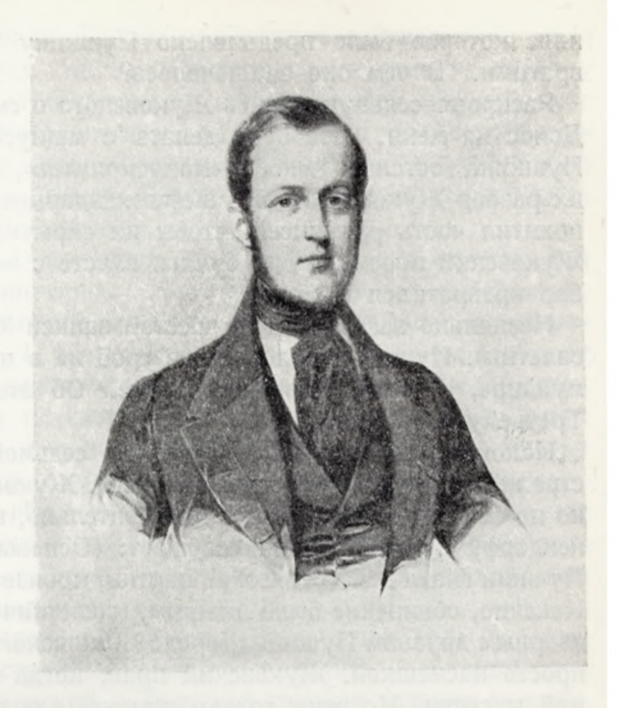
В первоначальном наброске было: так д о л г о гнали. Повидимому, впоследствии Лермонтов усилил: так з л о б н о. Эти слова имеют особое значение для всей нашей темы. Молодой поэт указывает: последний поход против Пушкина не был неожиданным. Вожаками выступали старые противники; они и прежде не раз уже действовали в том же духе. Именно эти строки Лермонтова дали нам повод пересмотреть историю гонений на Пушкина. И обнаружилось: все наиболее яркие страницы этой истории связаны с именами столпов придворной аристократии—Кочубея и Нессельроде.

Позднейшее предание забыло об этом. Но Лермонтов помнил, так же как и друзья Пушкина. ⟨14 февраля 1837⟩ «К Даршиаку, где нашел Вяземского и Дантеса: о Пушкине! З н а т ь наша не знает славы русской, олицетворенной в Пушкине». Тургенев сам подчеркнул в дневнике слово «знать». Эта запись была сделана почти одновременно со стихами Лермонтова.

Наконец, еще одно, завершающее свидетельство самого Лермонтова. В его официальном объяснении читаем: «Я был твердо убежден, что сановники государственные разделяли благородные и милостивые чувства императора». Конечно, это заявление—вынужденное. Нам уже известно: Лермонтов знал цену «ласкам ложным», которые расточали царь и его сановники. И он сам тут же раскрывает свое действительное настроение: «...Тем не менее, я слышал, что некоторые люди, единственно по родственным связям или вследствие искательства принадлежащие к высшему кругу, некоторые, не переставали омрачать память убитого и рассеивать разные невыгодные для него слухи».

Итак, даже в официальном объяснении Лермонтов не удержался от совершенно прозрачных намеков. Новоявленный член высшего круга, родственник различных вельмож, мастер «искательств»—конечно, Нессельроде. Его салон в течение многих лет был главным очагом всех действий, «невыгодных» для Пушкина. Это хорошо было известно молодому Лермонтову.

Рассуждая о гибели Пушкина, прежние исследователи уделяли главное внимание семейным делам поэта. Тщательно изучался мнимый «роман» его жены, мельчайшие подробности знаменитой дуэли. Эта «семейная» теория



Н. А. СТОЛЫПИН
В результате спора с ним была написана Лермонтовым заключительная строфа стихотворения „Смерть поэта“
Акварель В. Гау
Институт мировой литературы, Москва

не удовлетворила советских исследователей. Стали говорить о «заговоре», который устроили против Пушкина его светские зложелатели. На первый план выдвинулись пресловутые анонимные письма. Семейная драма Пушкина превратилась в светскую.

Элегия Лермонтова показывает недостаточность этого объяснения. Она заставляет нас пересмотреть вопрос о противниках поэта. Перед нами выступают не отдельные лица из светского круга,—это вполне определенная, очень сплоченная общественная группа, новая придворная аристократия. И она не впервые выступает в этой роли: она только завершает свой многолетний поход против старого врага, творца «Моей родословной». Светская драма Пушкина перерастает в драму общественную, политическую. Это наглядно подтверждается уже первой частью элегии Лермонтова.

VIII

Возвращаемся к знаменитому «прибавлению». Как мы только-что убедились, первая часть элегии также не щадила врагов Пушкина. И все же добавленные строки оставили далеко за собою все прежнее. Очевидно, Лермонтов узнал что-то новое о гибели Пушкина—новое и неожиданное. Негодующее чувство взметнулось еще более мощной волной, и молодой поэт выступил еще раз. Каково же было это новое обстоятельство?

> Тогда напрасно вы прибегнете к злословью:
> Оно вам не поможет вновь...

С этих полузагадочных слов мы и начнем. Обратим внимание: здесь совершенно не упоминается убийца поэта, посягавший на его «честь». В этих последних строках нет ни намека на «семейную» драму Пушкина. «Злословье», о котором идет речь, было совершенно другого типа. И оно очень «помогало» врагам поэта, которые тут же именуются «палачами свободы». Очевидно, речь идет о каком-то политическом обвине-

нии, которое было предъявлено Пушкину и широко использовано его врагами. В чем оно заключалось?

Раскроем седьмую запись Жуковского о смерти Пушкина: «Протестую. Донос на меня. Что буду делать с ма‹нускриптами›?»[21]. После смерти Пушкина осталось много «манускриптов», рукописей. Царь поручил их разбор Жуковскому. Но шефу жандармов донесли, что друг Пушкина похитил часть рукописей, чтобы их скрыть. Царь распорядился, чтобы Жуковский просматривал бумаги вместе с жандармским генералом. Разбор превратился в обыск.

Несколько заголовков из шестой записи Жуковского: «Фрак. Другие сплетни». Пушкина положили в гроб не в придворном камер-юнкерском мундире, а в обыкновенном фраке. Об этом также был сделан донос Третьему отделению.

Наконец, еще несколько строк из седьмой записи: «Отчего все эти страхи? Но ведь он был невозможен!». Жуковский не сообщает, кто «он», но по смыслу ясно: заговор. Действительно, в непосланном письме к Бенкендорфу друг Пушкина сообщает: «Основываясь на ложной идее, что Пушкин глава демагогической партии, произвели и друзей его в демагоги». Конечно, обвинение было лживым, клеветническим. По отношению к придворным друзьям Пушкина, вроде Жуковского или Плетнева, оно звучало просто насмешкой. Жуковский прав, когда протестует против враждебной клеветы. Но этим только лишний раз подтверждается: такое обвинение было, действительно, выдвинуто.

В дневнике Александра Тургенева читаем: 2 февраля 1837. «К Жуковскому. Отзыв г‹рафа› Б‹енкендорфа› Гречу о Пушкине... Стихи Лермонтова прекрасные». Отзыв Бенкендорфа о Пушкине мы привели выше. Шеф жандармов объявил Пушкина демагогом, главою тайной партии. В тот же день друзья поэта услышали и голос из другого стана. Краевский только-что передал Жуковскому стихи Лермонтова. Это была первая часть элегии. Когда Лермонтов писал ее, он еще не знал откровенного изречения шефа жандармов. Но столь же несомненно: Лермонтов услышал его д о своего «прибавления». И в новых, последних строках элегии молодой поэт учел это «злословье», за которое так ухватились враги поэта. Оно было очень внушительным. Пушкин и его друзья обвинялись в том, что они создают новую «демагогическую» партию, возобновляют т а й н о е о б щ е с т в о.

«О том, что было причиной этой кровавой развязки, говорить много нечего. Многое осталось темным и т а и н с т в е н н ы м для нас самих». Так писал Вяземский Булгакову вскоре после событий (6 февраля 1837 г.)[22]. Эти слова справедливо обратили на себя внимание. Точно так же и в следующем письме (к Давыдову, от 9 февраля) читаем: «Адские козни опутали Пушкиных и остаются еще под мраком». Вяземский очень неохотно касается этой темы. Но он не может скрыть: «адские козни» были.

Что может сказать о них неизданный дневник Тургенева? 1 марта 1837. «Писал брату. О Пушкине ‹,о› комеражах». В Петербурге таких «комеражей» было в то время очень много. Был поставлен вопрос и о тех же «кознях». «Комеражи» еще раз вспыхнули, когда судьба обрушилась на одного из гонителей поэта. 7 марта 1837. «К князю Вяземскому. Там Велгурский... и Жуковский. С ними о Бенкендорфе умирающем. Один Вяземский право судит».

Вскоре после смерти Пушкина Бенкендорф тяжело заболел и считался безнадежным. Беседуя о нем, друзья Пушкина вернулись к жгучему вопросу: в какой мере он ответственен за гибель поэта? Старый враг Бенкендорфа, Жуковский, решал вопрос положительно. Вяземский возражал, и Тургенев к нему присоединился. Очевидно, они полагали: при всей своей враждебности к поэту, Бенкендорф и стоящий за ним царь не были виновниками «адских козней».

24 марта 1837, Москва. «Отправился к Дмитриеву, за ним послал к Севериной. Прибежал, запыхаясь. Разговор о Пушкине». Вероятно, «разговор» был очень любопытный. Недаром старый сановник и литератор Дмитриев так торопился. К сожалению, Тургенев и здесь не сообщает подробностей. Завесу приподымает его московское письмо к Вяземскому: 12 апреля 1837. «Будешь ли ты сюда? Скажешь ли только правду («rien que la vérité») о том, о чем я почти никому не сказывал, хотя многие о главном уже знали—но не о содержании твоей старинной эпиграммы»[23].

Эти загадочные строки не обратили на себя внимания. Но предыдущее исследование поможет нам их осмыслить. Петербургские друзья предпочли молчать о некоторых «тайнах», окружавших гибель Пушкина. Но в Москве многие сами догадывались о «главном».

Москвичи только забыли старую эпиграмму Вяземского. Она уже нам известна—о нечистом духе, строящем «козни и подкопы». А в таком случае ясно, кого почитали Вяземский и Тургенев творцом «адских козней» против Пушкина: конечно, самого Нессельроде.

В чем состояли эти козни? До сих пор мы редко прибегали к позднейшим свидетельствам. Но одно из них придется привести: «Ходила молва, что Пушкин был жертвою тайной и н т р и г и, по личной вражде умышленно возбудившей его ревность. Деятели же были люди высшего общества»[24]. Так говорил много лет спустя А. Н. Муравьев—тот самый приятель Лермонтова, которого мы уже встретили среди распространителей его элегии.

Кто был творцом этого обвинения? Жуковский приписывал его целиком одному лицу: Бенкендорфу. А Лермонтов?

...Вы, жадною толпой стоящие у трона...

Молодой поэт выдвигает не отдельную личность, а собирательного творца—придворную «толпу». На этом стоит остановиться отдельно.

Прежде всего: кто был автором доноса на Жуковского? Очередная запись из дневника Тургенева: 17 февраля 1837. «Жуковский о шпионах. О 3—5 пакетах, вынесенных из кабинета П⟨ушкина⟩ Жуковским. Подозрения. Графиня Нессельроде». Таков был источник, к которому в первую очередь обратились друзья Пушкина. Роль добровольного шпиона они в первую очередь приписывали графине Нессельроде. И это подтвердил тогда же помощник Бенкендорфа, Дубельт. Он сообщил Жуковскому: весть о похищении пакетов они получили от особы «высокого полета»...

На очереди «история с фраком». Кто выступил здесь в роли доносчика? 2 февраля 1837. «Встретил князя Гол⟨ицына⟩, и в сенях княгини Кочубей... сказал слышанное: что не в мундире положен, якобы по моему или князя Вяземского совету». Тургенев только-что указал нам, кто распустил этот слух. Очередное «злословье» он услышал в салоне соперницы Нессельроде, княгини Кочубей. Именно здесь скромный фрак мертвого Пушкина был истолкован как умышленная демонстрация со стороны его друзей...

Последний вопрос: где зародилось главное обвинение в заговоре? Нам уже известен отзыв Вяземского о нерусском «вожаке», чернившем память великого русского поэта. Вяземский добавляет: «Клевета продолжала терзать память Пушкина, как терзала при жизни его душу. Несколько салонов сделали из него предмет своих партийных интересов и споров». Речь идет, разумеется, о тех же салонах Нессельроде и Кочубей... Здесь терзали память Пушкина во имя «партийных интересов».

В беловом письме к вел. кн. Михаилу Павловичу Вяземский не решился напомнить откровенно о главном творении той же салонной кухни. Но в черновом наброске читаем[25]: «Прикинулись, будто верят слуху о том, что некоторые друзья Пушкина намеревались использовать его кончину, чтобы устроить какой-то заговор, и даже я сказал бы—чтобы удовлетворить свои мятежные наклонности повторением похорон генерала Ламарка». Образец был очень свежий—выступление республиканской партии во Франции. Похороны популярного генерала превратились в бурную демонстрацию и закончились двухдневными уличными боями. Нессельроде и его соратники распустили слух, что сходный «заговор» устроила «партия» Пушкина. И слишком часто забывается: это салонное творчество вдохновляло все полицейские мероприятия Третьего отделения после смерти поэта...

Свободы, гения и славы палачи...

В первой части элегии такого резкого обращения не было и не могло быть. Поэт упрекал здесь российскую знать только в том, что они «для потехи» возбуждали столкновение Пушкина с его противником. Теперь обвинение идет гораздо дальше. Российские аристократы прямо именуются палачами гения. Мы не раз уже убеждались, как мало условных риторических шаблонов в элегии Лермонтова, и это новое резкое выражение заставляет предполагать: когда молодой поэт писал эти негодующие строки, он узнал о каких-то новых действиях врагов Пушкина—действиях, заслуживавших такой оценки. Их необходимо выявить.

Знал ли об этом Лермонтов? Отправляя брату стихи молодого поэта, Александр Тургенев писал: 28 февраля 1837: «Лермонтов прибавил строфу, явно внушенную городскими толками». Уже тогда, в потоке событий, современники отдавали себе полный отчет, чем вызвано знаменитое «прибавление». Они хорошо знали городские толки о «тайной интриге». Да и впоследствии о ней не раз вспоминали свидетели событий. Например, баронесса Розен: «Лермонтов вознегодовал, как и все молодое в России, против той недоброй части нашего общества, которая восстанавливала друг против друга двух противников»[26].

И здесь прямо сказано то, о чем забыло позднейшее предание. Нашумевшее «прибавление» Лермонтова вызвано не обычными светскими спорами, вроде беседы со Столыпиным. Нет, молодой поэт услышал свежие подробности о тех же «тайных кознях» врагов Пушкина. Не довольствуясь обвинением в тайной партии, они ухватились за первый же подвернувшийся случай, дававший им возможность избавиться от ненавистного «демагога». Изо дня в день они разжигали злобной молвой столкновение поэта с новым салонным фаворитом. Разжигали намеренно, чтобы добиться кровавой развязки. Подобного рода методы были тогда очень обычными. Столпы «новорожденной» знати не любили прямой борьбы

и предпочли свои излюбленные закулисные приемы, чтобы отделаться от ненавистного творца «Моей родословной».

Таитесь вы под сению закона,
Пред вами суд и правда все молчи?

Действительно, по распоряжению царя дело о дуэли Пушкина было передано военному суду. Но суд удовольствовался ближайшими участниками дуэли. Каких бы то ни было намеков на закулисных деятелей



П. А. ВЯЗЕМСКИЙ

Рисунок неизвестного художника в альбоме кн. П. Урусова

Литературный музей, Москва

тщательно избегали. Они не были привлечены даже в качестве свидетелей. Да и участь убийц Пушкина была известна заранее. Дантес был приговорен к высылке из России. Этим дело и кончилось.

Как держали себя перед лицом событий друзья Пушкина?

В новонайденных записках Жуковского удалось разобрать слова: «Я читал мое письмо—тоже и на днях. Что же вы сделали?». Смысл этих строк был уже мною показан в другой работе. После смерти Пушкина его друзья во главе с Жуковским организовали целый литературный поход. Почти все члены пушкинского кружка писали послания о дуэли и смерти поэта. Послания размножались в копиях и предназначались для широкого распространения. Александр Тургенев, Даль, Вяземский успели выступить еще в первой половине месяца, до 10 февраля, т. е. до

нашумевшего лермонтовского «прибавления». Осмелились ли они сказать современникам ту правду, которой требовал молодой поэт?

Образцами могут служить хотя бы известные письма Вяземского к московским друзьям (Булгакову и Давыдову). Здесь попадаются фразы: «Пушкин никогда не был вольнодумцем...». «Не был политическим лицом...».

Вяземский изощрялся, предвосхищая будущее знаменитое письмо Жуковского к отцу поэта. Пушкин изображался верноподданным и благочестивым. Правда, Вяземский робко заговаривал иногда о причинах гибели Пушкина. Но в этих случаях отделывался изречениями, вроде: «Анонимные письма—причина всего». Последняя драма Пушкина лишилась всякого политического содержания. Она целиком сводилась к мнимой семейной драме. Правда, Вяземский не мог удержаться, чтобы не намекнуть об «адских кознях»—слова, которые мы уже приводили. Но это были только мимоходные намеки на тщательно скрываемую правду.

Вяземский сам дал исчерпывающее объяснение этой своеобразной установки. Конечно, не в официальных письмах, а в том черновике, который он не решился использовать,—в начальном наброске письма к Михаилу Павловичу. Памятуя грозное обвинение в «заговоре», выдвинутое врагами Пушкина, Вяземский добавил: «В зложелательстве, в арсенале посторонних страстей захотели добыть орудие, чтобы очернить». Об этом орудии, о «злословье» врагов Пушкина, мы уже знаем от Лермонтова. И Вяземский тут же указывает, какое действие оно произвело на общественное мнение. «Подозрения, на нас возведенные, непременно разгласились, а наше оправдание не может быть гласным, и в глазах легковерного и зложелательного общества мы остались под бременем тяжкого обвинения».

Это очень ясно. Друзьям Пушкина надо было во что бы то ни стало «оправдаться», очиститься от грозного обвинения в возобновлении тайного общества. Таково было главное задание предпринятого ими похода. Именно с этой целью сооружали они мишурный образ верноподданнического и христианствующего Пушкина. Слишком часто забывается: этот «примиренный» Пушкин был только вынужденным орудием самозащиты против беснующейся дворянской реакции.

Еще несколько строк из неизданного дневника Тургенева: 15 ноября 1839. «С Вяземским, Жуковским... спор за поведение с мертвецами. Один Гоголь... за меня. Я не жилец здесь. Вот всегдашний результат моей здешней жизни». Александр Тургенев спорил с друзьями об их отношении к мертвецу, т. е. к Пушкину. Он сам принимал участие в их походе, в их борьбе за обработку общественного мнения. Но он был глубоко возмущен, что они скрывают правду даже от собственных друзей. Тургенева охватывало такое горькое чувство, что ему не хотелось жить в России. Он отметил: здесь его поддержал только один Гоголь. Тургенев забыл о другом русском писателе, который также требовал «всей правды». И не только требовал, но и сказал ее.

Грозя убийцам Пушкина будущим судом, Лермонтов восклицал:

И вы не смоете всей вашей черной кровью
Поэта праведную кровь.

Какой смысл вложила в эти пророческие слова тогдашняя общественная борьба?

Нам уже приходилось поминать записку Краевского, где приятель Лермонтова осведомляется о его судьбе. Записка заканчивается словами:

«Неужели еще жертва, заклаемая в память покойному? Господи, когда все это кончится». Записка обратила на себя особое внимание предержащих властей. И она этого вполне заслуживала. В частном письме Краевский проговорился о том, о чем молчали друзья Пушкина. Поэт погиб не как «невольник чести», а как жертва могущественных врагов. Краевский опасался даже, что этим дело не кончится. Нессельроде и его соратники не удовольствуются Пушкиным: в память умершему будет заклана еще одна жертва. Оправдалось ли это опасение?

Согласно позднейшему преданию, одна из светских дам, А. М. Хитрово, принесла стихи Лермонтова в один из светских салонов, и шефу жандармов, Бенкендорфу, был задан ехидный вопрос: известно ли ему, что гусар Лермонтов отделывает, на чем свет стоит, «сливки общества», всю российскую аристократию? Так познакомился Бенкендорф со знаменитым «прибавлением». Шеф жандармов решил доложить об этом царю. И оказалось, Николай уже знал о новых стихах—он получил их экземпляр по почте. И с надписью: «Воззвание к революции»...

В этом предании, вероятно, большая доля истины. Враги Пушкина и Лермонтова сумели правильно оценить «преступные» стихи. Призыв к будущему суду был призывом к революции. И здесь молодой поэт четко отделил себя не только от тогдашних охранителей.

Посылая брату «преступную» строфу, Александр Тургенев писал: «В настоящее время князь Вяземский является мишенью шпионов. Но, кажется, этому не придают особого доверия, ибо поистине, нельзя быть благоразумнее его... А покамест Лермонтов, прибавивший к своим стихам строфу... отправлен в армию и будет сослан на Кавказ».

Бывают простые, но четкие сопоставления, которые делает сама жизнь. Такое исчерпывающее сопоставление она сделала и здесь. Перед лицом «тяжкого обвинения» друзья Пушкина поспешили вступить на путь политического «благоразумия». И противники тотчас же учли этот поворот. Иначе поступил Лермонтов. Пророк будущего «суда», он оказался по ту сторону спасительного благоразумия. И его участь была предрешена.

Остается только добавить еще две записи из дневника Тургенева: 17 марта 1841, Париж. «Обедал у Мухановых с графом Сологубом. Так наговорился о Петербурге, что и ехать туда не хочется... Лермонтов в Петербурге...». Тургенев продолжает следить за судьбой молодого поэта. И, бежав из душного Петербурга в безопасный Париж, не ожидал ничего хорошего для Лермонтова в тогдашней России. И, действительно, он вскоре получил известие: 9 сентября 1841. «Лермонтова не стало».

«Тайна» Пушкина много занимала исследователей дуэли и смерти поэта. Но, к сожалению, им не удалось преодолеть легенду, созданную когда-то друзьями поэта: разгадку искали в новом истолковании второстепенных внешних событий. Между тем современники отлично знали ту «правду», о которой напомнил нам Лермонтов. Подчеркнем еще раз: «тайна» Пушкина—то политическое обвинение, которое было предъявлено ему и его друзьям, обвинение в «демагогической партии», в возобновлении т а й н о г о о б щ е с т в а. Обвинение было почти целиком клеветой. Но те же современники хорошо понимали: это не была очередная клевета какого-нибудь платного агента или отдельного сановника. Это было «тяжкое обвинение», выдвинутое могущественной группой— «придворной аристократией».

Враги поэта не ограничивались салонным злоречием. Они перешли от слов к действиям. И события показали: Пушкин не сдался. Зрелый поэт был верен своей мятежной молодости—он до конца сохранил свою старую политическую установку, свою «ненависть к аристократии».

Совершенно иначе вели себя друзья поэта. Стремясь заслониться от воскресшего призрака революции, они организованно и сознательно созидали легенду о Пушкине. И перед судом целого столетия исказили политический облик поэта. Среди растерявшихся современников нашелся только один, который осмелился сказать правду о Пушкине.

В литературе не раз уже ставился сложный вопрос о преемственности гения. И, заключая наше исследование, может быть, стоит подчеркнуть: именно русская литература дает классический пример такой преемственности. Знамя борьбы, выпавшее из рук Пушкина, подхватил Лермонтов. И он развернул это старое знамя свободолюбия, чтобы еще раз повторить тернистый путь Пушкина.

ПРИМЕЧАНИЯ

П. А. Вяземский, Полное собрание сочинений, II, 156.

[2] П. П. Вяземский, Пушкин по документам Остафьевского архива и личным воспоминаниям.—«Русский Архив» 1880, вып. 4, 415 сл.

[3] А. Тургенев, Неизданный дневник.—Хранится в архиве Института литературы Академии наук СССР.

[4] П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., IX, 152.

[5] См. Ф. Вигель, Записки, I—II.—Отзывы о Кочубее и Нессельроде—по указателю.

[6] Цитируем по «Запискам» (подлинным) А. Смирновой, 1929, 207.—В сборнике В. Каллаша эта эпиграмма пропущена.

[7] М. Лемке, Николаевские жандармы и литература, 1908, 480. Ср. П. Щеголев, Пушкин в политическом процессе 1826—1828 гг.,—в его книге «Из жизни и творчества Пушкина».

[8] «Из семейного архива гр. Нессельроде».—«Русская Старина» 1906, № 2-3, 337 сл.

[9] П. А. Вяземский, Полн. собр. соч., II, стр. XIII сл.

[10] П. П. Вяземский, цит. соч., 440.

[11] Слова П. А. Вяземского.—Полн. собр. соч., X, 20.

[12] Цитируем по «Запискам» А. Смирновой. В сборнике Каллаша эта эпиграмма, как и приводившаяся выше, пропущена.

[13] Остафьевский архив, III, 57.

[14] Неизданное письмо П. А. Вяземского от 21—26 апреля 1828 г.

[15] Объяснения Лермонтова и Святослава Раевского (беловые тексты) см. Лермонтов, изд. «Academia», II, 177 сл.

[16] Архив Института литературы Академии наук СССР.

[17] Неизданный черновик объяснений Раевского—в том же «деле» военного министерства.

[18] Письмо А. Тургенева к брату от 28 февраля 1837 г. Французский подлинник—см. «Пушкин и его современники», вып. VI, 89 сл.

[19] Автограф стихотворения «На смерть поэта» из коллекции Рачинского.—«Пушкин и его современники», вып. VIII, 37 сл.

[20] П. А. Вяземский, Письмо к вел. кн. Михаилу Павловичу от 14 февраля 1837 г. Французский подлинник—в первом издании книги П. Щеголева, Дуэль и смерть Пушкина, 149.

[21] И. Боричевский, Заметки Жуковского о гибели Пушкина.—«Временник Пушкинской комиссии», III.

[22] Письма П. А. Вяземского к Булгакову.—«Русский Архив» 1879, кн. 6, 243 сл.

[23] Остафьевский архив, IV, 4.

[24] Сводка позднейших свидетельств—у П. Щеголева, Книга о Лермонтове, I.

[25] Черновой набросок письма П. А. Вяземского к в. кн. Михаилу Павловичу.—«Русский Архив» 1879, кн. I, 392. Перевод П. Бартенева, принятый П. Щеголевым, не передает силы подлинника. Даем новый перевод.

[26] П. Щеголев, цит. соч.

ЛЕРМОНТОВ И КРАЕВСКИЙ

Статья В. Мануйлова

I

Имя Андрея Александровича Краевского (1810—1889) прочно вошло в историю русской журналистики XIX в. В течение нескольких десятилетий А. А. Краевский стоял во главе таких крупнейших периодических изданий, как журнал «Отечественные Записки» (1839—1868) и газета «Голос» (1863—1883). В 40-х годах, в разгаре журнальной борьбы, в кругу противников Краевского сложилась его сомнительная репутация. О Краевском, «Мафусаиле русской журналистики», утвердилось мнение как о неразборчивом в средствах литературном барышнике, эксплоататоре Белинского и других своих сотрудников.

У нас нет оснований для безоговорочной реабилитации Краевского, но следует признать необходимость пересмотра сложившихся представлений. И многое в деятельности Краевского, в особенности в период 30-х и начала 40-х годов, при беспристрастном подходе исследователя, получит иное освещение. Так, Вл. Орлов в содержательной работе о литературно-журнальной деятельности А. А. Краевского в 30-е годы уже установил, что каждый шаг Краевского в это время был согласован с программой писателей пушкинской группы, что, став монополистом журнального рынка, Краевский не отказался от «высокой» литературной программы, которую он целиком заимствовал у писателей пушкинской группы и донес до широчайшего круга столичных и провинциальных читателей[1].

Неутомимый журналист и своего рода просветитель, Краевский очень много сделал для популяризации творчества Лермонтова, и Краевскому мы обязаны сохранением значительной части лермонтовского поэтического наследия. Вот почему история отношений Лермонтова и Краевского представляет значительный интерес.

Лермонтов познакомился с Краевским во второй половине 1836 г. Как утверждал сам Краевский в позднейших разговорах с А. Н. Пыпиным, это знакомство состоялось при посредстве Святослава Афанасьевича Раевского, близкого друга поэта, жившего в квартире Е. А. Арсеньевой[2].

В это время Лермонтову было 22 года, а Краевскому 26 лет. Последний начинал уже выдвигаться в журнальных и издательских кругах[3]. Два года назад он получил место помощника редактора «Журнала Министерства Народного Просвещения» и писал для этого журнала рецензии на новые книги. Кроме того, он принимал участие в «Энциклопедическом лексиконе» Плюшара, где поместил обширную статью о Борисе Годунове.

Краевский доказывал, что Годунов не был повинен в убийстве царевича Дмитрия. Статья шла вразрез с установившимся в исторической науке взглядом и вызвала негодование многих ученых. Когда впоследствии во главе издания «Энциклопедического лексикона» стал Сенковский, он поместил под буквой «Г» новую статью «Годунов», в которой опроверг

мнение, высказанное Краевским в статье «Борис». В 1836 г. статья Краевского о Борисе Годунове вышла отдельной брошюрой. Таким образом, в 1836 г., когда состоялось знакомство Краевского с Лермонтовым, Краевский был уже довольно заметным деятелем литературы и журналистики.

Еще в конце 1835 г. Краевский был рекомендован Пушкину в качестве помощника по редактированию «Современника». В январе 1836 г. Краевский сообщал Погодину о своих встречах с Пушкиным, но личной дружбы и какой-либо близости между Пушкиным и Краевским не было. Это можно заключить из шести дошедших до нас записок Пушкина к Краевскому. В первой записке, относящейся к июлю 1836 г., Пушкин даже ошибочно называет Краевского Александром Андреевичем. Но по всем вопросам технической редакции Пушкин неизменно обращался к Краевскому. Краевский был скромным и деятельным помощником поэта по делам «Современника»[4]. Известно также, что Краевский служил посредником между Пушкиным и редакцией «Московского Наблюдателя». И. П. Сахаров вспоминал впоследствии: «Краевский заведывал корректурой „Современника". Пушкин присылал к нему статьи. Краевский сносился с типографией и окончательно пересылал листы Пушкину. Как теперь помню, сколько было хлопот с „Капитанской дочкой"»[5].

В 1836 г. Лермонтов еще не был связан с кругом петербургских литераторов. Знакомство с Краевским открывало для него пути к литературно-журнальному миру, а в некоторой степени к Пушкину и его ближайшим друзьям, сотрудничавшим в «Современнике».

Именно через Краевского, в первые же дни после смерти Пушкина, стали известны В. А. Жуковскому, П. А. Вяземскому и В. Ф. Одоевскому стихи молодого Лермонтова «Смерть поэта». Об этом определенно показывал на следствии в своих объяснениях С. А. Раевский[6].

17 февраля 1837 г., когда Лермонтову угрожала опасность ареста за эти стихи, Краевский в записке, адресованной на имя С. А. Раевского, с тревогой спрашивал: «...скажи мне, что сталось с Л⟨е⟩р⟨монто⟩вым? Правда ли, что он жил или живет еще теперь не дома? Неужели еще жертва, заклаемая в память усопшему? Господи, когда всё это кончится!..». Через три дня у Лермонтова и Раевского был сделан обыск, и оба они были арестованы.

Краевский принимал самое близкое участие в судьбе Лермонтова и Раевского, узнавал, через кого только мог, о ходе следствия. Когда Лермонтова отпустили домой, а дело Раевского еще не было решено, Лермонтов переслал последнему записку, в которой писал: «Я видел нынче Краевского; он был у меня и рассказывал мне что знает про твое дело. Будь уверен, что всё, что бабушка может, она сделает...»[7]. Мы теперь знаем о связях Арсеньевой с Мордвиновым, Бенкендорфом и Дубельтом. Она, несомненно, располагала некоторым влиянием в кругах близких ко двору и, повидимому, хлопотала не только за внука, но и за своего крестника С. А. Раевского. Об этом не мог не знать Краевский, но до него дошли слухи и о том, что Лермонтов на допросе был вынужден назвать имя Раевского и что это ухудшило его, Раевского, положение.

Краевский был недоволен поведением Лермонтова. Об этом мы знаем из другого письма Лермонтова к Раевскому, написанного уже незадолго до отъезда в первую ссылку. «Что Краевский на меня пеняет за то, что и ты пострадал за меня?—Мне иногда кажется, что весь мир на меня ополчился»[8].—с горечью восклицал Лермонтов. Однако Раевский успо-

коил Лермонтова, уверив его, что он, Раевский, ни в чем не упрекает и не обвиняет Лермонтова. Перед отъездом в Олонецкую губернию Раевский, конечно, виделся со своим другом Краевским, рассказал ему о ходе своего дела, и Краевский услышал от него самого о том, что он нисколько не сетует на поведение Лермонтова.

Уезжая в первую ссылку на Кавказ, Лермонтов оставил Краевскому для напечатания в «Современнике» незадолго перед тем написанное «Бородино»[9]. Краевский продолжал редактировать «Современник» вместе с П. А. Вяземским, В. А. Жуковским, В. Ф. Одоевским и П. А. Плетневым. Таким образом, через Краевского укреплялись связи Лермонтова не только с пушкинским журналом, но и с кружком друзей и единомышленников Пушкина, которым Лермонтов был дорог как автор лучшего стихотворения на его смерть.

Во время кавказских странствований в 1837 г. Лермонтов написал «Песню про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова». Как только «Песня» была закончена, поэт послал ее все тому же Краевскому. Краевский в это время принял на себя негласное редактирование и издание еженедельных «Литературных Прибавлений к Русскому Инвалиду», купив их у Воейкова.

Историю напечатания «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», со слов Краевского, рассказал А. Н. Пыпин: «Цензор нашел совершенно невозможным делом напечатать стихотворение человека, только-что сосланного на Кавказ за свой либерализм. Издатель „Прибавлений“ ‹т. е. Краевский› выручил стихотворение только тем, что обратился к Жуковскому, который был в великом восторге от стихотворения Лермонтова, находил, что его непременно надо напечатать, и дал Краевскому письмо к министру народного просвещения. Уваров нашел, что цензор был прав в своих опасениях, но разрешил печатание на своей ответственности, не позволив, однако, ставить имени Лермонтова, которое было заменено случайными буквами», т. е. «—въ»[10].

«Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова»—первое произведение, присланное Лермонтовым с Кавказа. Вслед за «Песней» Краевский получил от поэта целый ряд новых стихотворений, путевых зарисовок и картин. Так, Краевскому принадлежала картина маслом «Вид Эльбруса»—одна из лучших живописных работ Лермонтова. К сожалению, переписка, несомненно, существовавшая между Лермонтовым и Краевским, до нас не дошла.

Из первой кавказской ссылки в начале 1838 г. Лермонтов привез в Петербург рукопись «Тамбовской казначейши». По всей вероятности, одним из первых познакомился с этой стихотворной повестью Краевский, и, повидимому, не без его участия было устроено свидание Лермонтова с В. А. Жуковским. В письме к М. А. Лопухиной 15 февраля 1838 г. Лермонтов писал по этому поводу (подлинник по-французски): «Я был у Жуковского и отнес ему по его просьбе „Тамбовскую казначейшу“; он понес ее к Вяземскому, чтобы прочесть вместе; им очень понравилось, и напечатано будет в ближайшем номере „Современника“».

Известен рассказ И. И. Панаева о том, как он встретился однажды в 1838 г. с Лермонтовым у Краевского. Лермонтов был в сильном волнении. Панаев ошибается, утверждая, что Лермонтов «был взбешен за напечатание без его спроса „Казначейши“ в „Современнике“». Из письма Лермонтова к Лопухиной видно, что он знал и сочувствовал напечатанию

этого произведения. На самом деле, как разъяснил позднее Краевский Пыпину, Лермонтов мог быть недоволен «редакторскими или цензорскими сокращениями, так как поэма явилась там с очень многими пропусками»[11]. Нет, впрочем, основания не доверять дальнейшему рассказу Панаева о Лермонтове: «Он держал тоненькую розовую книжечку „Современника“ в руке и покушался было разодрать ее, но г. Краевский не допустил его до этого.

— Это черт знает что такое! Позволительно ли делать такие вещи!— говорил Лермонтов, размахивая книжечкою...—Это ни на что не похоже!

Он подсел к столу, взял толстый красный карандаш и на обороте „Современника“, где была напечатана его „Казначейша“, набросал какую-то карикатуру.

Вероятно, этот нумер „Современника“ сохраняется у Краевского в воспоминание о поэте»[12].

К сожалению, «Современник» с карикатурой Лермонтова в числе дошедших до нас бумаг Краевского не сохранился.

Участие в редактировании «Современника» и руководство «Литературными Прибавлениями к Русскому Инвалиду» все меньше удовлетворяли Краевского. Ему хотелось основать новый большой литературный журнал. Однако осуществить этот замысел было нелегко. Новые журналы вообще в это время не разрешались; речь могла итти только о продолжении уже существующих изданий. И вот Краевский, тогда еще сравнительно молодой человек, начинает,—по свидетельству П. В. Анненкова,—усиленно добиваться «возможности очистить себе место в ряду журнальных концессионеров эпохи, и это—надо сказать правду—не по одному ясному материальному расчету, но и по нравственным побуждениям: противопоставить злой вооруженной силе другую, тоже вооруженную силу, но с иными основаниями и целями. Он принялся искать редакторского кресла для себя по всем сторонам и притом с выдержкой, упорством и твердостью действительно замечательными»[13].

Наконец, случай представился. Издатель «Отечественных Записок» П. П. Свиньин получил разрешение на возобновление издания своего журнала. Летом 1838 г. Краевский начал переговоры со Свиньиным о покупке права издания и об учреждении акционерной компании. Сам Краевский рассказал об этом в письме от 23 сентября 1838 г., адресованном из Петербурга В. И. Далю в Оренбург: «...открываю, в ноябре месяце, контору „Отечественных Записок“ ...Надоело мне издавать мелкий журналец „Литературных Прибавлений“, которые по роду своему должны бы быть газетою и из которых я силился сделать нечто вроде журнала, ибо нам нужен был журнал, а не легонькая газетка. Давно подумывал я, как бы залучить в свои руки журнал широкий, всеобъемлющий, толстый, в котором можно было бы не стесняться объемом,—и вот представился случай. Свиньин получил высочайшее соизволение на возобновление „Отечественных Записок“ и поручил или передал мне редакцию их. Составилась компания на акциях в 42 000 р. для издания этого журнала; набралось более 100 сотрудников, в числе которых я дерзнул вписать и Ваше имя, вполне надеясь, что если Вы участвовали в газете, то охотно будете участвовать и в журнале. А журнал будет огромный—огромнее „Библ‹иотеки› для Чтения“, ибо в нем, кроме тех отделов, из коих состоит „Библиотека“ (нам дозволили ввести в Отеч. записки и иностранную словесность), будет еще два новые отдела: 1) совре-

менная хроника России, где будут ежемесячно отчеты о всем, что делается в царстве русском по частям официальной и неофициальной, и 2) Художества. Да сверх того к книжкам „Отеч. Записок" будут прилагаемы Дополнения к Энциклопедическому Лексикону, т. е. статьи, пропущенные или перевранные в вышедших томах Энц. лекс.; они будут печататься в том же формате и таким же шрифтом как энциклопедический лексикон. „Отеч⟨ественные⟩ Зап⟨иски⟩" будут выходить еже-



А. А. КРАЕВСКИЙ

Портрет маслом К. Турчанинова, 1845 г.

На письменном столе—акварельный портрет Лермонтова, написанный К. Горбуновым по заказу Краевского в 1841 г.

Институт литературы, Ленинград

месячно книжками in 8° от 20 до 25 листов. Прочие подробности узнаете из программы или объявления... Лит. Приб. остаются при мне же и будут легкою газетой, вспомогательной при большом журнале. Издатель их будет уже не Плюшар, а Воейков»[14].

В первых же книжках «Отечественных Записок» Лермонтов занял одно из самых видных мест. Краевский, как и Белинский, одним из первых разгадал дарование Лермонтова и привлек его к ближайшему участию в журнале, превосходно понимая, насколько имя Лермонтова упрочит «Отечественные Записки» и обеспечит им успех среди русской читающей

публики. Большая часть произведений Лермонтова, напечатанных при его жизни, была опубликована Краевским в журнале «Отечественные Записки». Краевского можно, по всей справедливости, назвать постоянным и бессменным редактором, издателем и литературным душеприказчиком Лермонтова.

Какого труда стоило Краевскому провести через цензуру произведения Лермонтова, какие препятствия приходилось ему преодолевать, видно из переписки его с цензором профессором А. В. Никитенко. Краевский ценил дружеское расположение и терпимость Никитенко и сознательно предпочитал во всех трудных случаях обращаться за его содействием. Показательна в этом отношении история первой публикации «Фаталиста» в ноябрьской книжке «Отечественных Записок» за 1839 г. 5 ноября встревоженный Краевский писал Никитенко:

«Со мной случилась беда ужасная. Наборщики и верстальщик в типографии, вообразив, что от вас получена уже чистая корректура „Фаталиста“ (тогда как такая получена только от С. С. Куторги), третьего дня отпечатали весь лист, в котором помещалась эта повесть, оттиснув таким образом 3000 экз. Я сейчас только узнал об этом—и можете представить весь мой ужас. Ради самого господа, прошу вас позволить, если есть хоть маленькая возможность, напечатать эту статью без ваших изменений. Сжальтесь хоть над тем, что, по запрещении статьи о Версале, теперь пропадает в книжке 4 листа набора, который надо успеть заменить другим, успеть эти четыре листа набрать, выправить и отпечатать. Я не знаю, как еще слажу с этим; но если придется перепечатывать еще один лист, то я буду в совершенном отчаянии. Книжка запоздает ужасно! Я бы не умолял вас, отец и командир мой, если бы не видел, что эта маленькая статейка может пройти в своем первоначальном виде. Лермонтова любит и князь Мих. Алекс. и министр[15]; право, тут худа быть не может. Я уже писал об этой беде управляющему типографией, который расправится с виновными, и впредь подобных глупостей не будет. Но спасите, почтеннейший Александр Васильевич, эту книжку, которая по выкинутии статьи М. С. Куторги[16] и без того неминуемо запоздает. Ради бога успокойте меня. Весь ваш Краевский»[17].

Нам неизвестен ответ Никитенко. Повидимому, он уступил просьбе Краевского, потому что «Фаталист» был напечатан тогда же в одиннадцатой книжке «Отечественных Записок» за 1839 г.

Публикация «Фаталиста» сопровождалась редакционным примечанием, написанным, по всей вероятности, Краевским: «С особенным удовольствием пользуемся случаем известить, что М. Ю. Лермонтов в непродолжительном времени издаст собрание своих повестей и напечатанных и ненапечатанных. Это будет новый, прекрасный подарок русской литературе.—Ред.».

Осенью 1839 г. «Герой нашего времени» в основном был закончен, и Краевский не только знал о намерении Лермонтова издать роман отдельной книгой, но и принимал, как мы увидим ниже, ближайшее участие в редактировании и подготовке к изданию этой книги.

Вторая половина 1839 г.—время наиболее частых встреч Лермонтова с Краевским. И. И. Панаев рассказывает в своих «Литературных воспоминаниях»: «Лермонтов обыкновенно заезжал к г. Краевскому по утрам (это было в первые годы „Отечественных Записок“, в 1839—40 и 41 годах) и привозил ему свои новые стихотворения. Входя с шумом в его кабинет,

заставленный фантастическими столами, полками и полочками, на которых были аккуратно расставлены и разложены книги, журналы и газеты, Лермонтов подходил к столу, за которым сидел редактор, глубокомысленно погруженный в корректуры, в том алхимическом костюме... покрой которого был снят им у Одоевского,—разбрасывал эти корректуры и бумаги по полу и производил страшную кутерьму на столе и в комнате. Однажды он даже опрокинул ученого редактора со стула и заставил его барахтаться на полу в корректурах. Г. Краевскому, при его всегдашней солидности, при его наклонности к порядку и аккуратности, такие шуточки и школьничьи выходки не должны были нравиться; но он поневоле переносил это от великого таланта, с которым был на ты, и, полуморщась, полуулыбаясь, говорил:

— Ну, полно, полно... перестань, братец, перестань! Экой школьник!

Г. Краевский походил в такие минуты на гетевского Вагнера, а Лермонтов на маленького бесенка, которого Мефистофель мог подсылать к Вагнеру нарочно для того, чтобы смущать его глубокомыслие.

Когда ученый приходил в себя, поправляя свои волосы, и оправлял свои одежды, поэт пускался в рассказы о своих светских похождениях, прочитывал свои новые стихи и уезжал. Посещения его всегда были очень непродолжительны»[18].

Осенью 1839 г., когда зрелая редакция «Демона» была в основном Лермонтовым закончена, Краевский решил попытаться напечатать отрывки из поэмы в «Отечественных Записках». Но в это время у Лермонтова не оказалось готовой рукописи. 10 октября в письме к И. И. Панаеву в Москву Краевский с негодованием восклицал: «Лермонтов отдал бабам читать своего „Демона“, из которого хотел напечатать отрывки, и бабы чорт знает куда дели его; а у него уж, разумеется, нет чернового, таков мальчик уродился!»[19].

II

В 1872 г. А. Н. Пыпин работал над критико-биографической статьей, которая предназначалась для издания сочинений Лермонтова под редакцией П. А. Ефремова. В начале 1873 г. корректурный экземпляр статьи Пыпина был уже сверстан и через Самойловича препровожден шестидесятитрехлетнему А. А. Краевскому с просьбой, чтобы он внес свои поправки и замечания. В первоначальном тексте статьи Пыпина были широко использованы воспоминания И. И. Панаева, напечатанные впервые в «Современнике» за 1861 г. А. А. Краевский знал эти воспоминания. Не все в воспоминаниях покойного литератора было ему приятно. В последние годы жизни Панаева отношения его с Краевским были испорчены пасквильным фельетоном Панаева «Очерк петербургского литературного промышленника», который был напечатан в «Современнике» за 1857 г. (т. XVI). Этим фельетоном Панаев положил начало дискредитации Краевского. Уже после смерти Панаева, в 1869 г., в «Санкт-Петербургских Ведомостях» (№№ 187 и 188) было опубликовано письмо Белинского к Боткину от 4—8 ноября 1847 г. В этом письме больной и раздраженный Белинский не совсем справедливо упрекал Краевского в бессовестной эксплоатации, называя его «Ванькой-Каином, человеком без души, без сердца». Краевский тогда же, опираясь на письма к нему Белинского, отвечал в своей газете «Голос» (1869, № 204). Тем не менее репутация Краевского пошатнулась, и изменить общественное мнение в свою пользу

ему так и не удалось. Неудивительно, что плохо скрываемое раздражение против Панаева прорывается в нескольких замечаниях, которые Краевский сделал на полях корректуры, полученной от Пыпина.

Пыпин почти дословно пересказал следующий отрывок из воспоминаний Панаева: «Лермонтов хотел слыть во что бы то ни стало и прежде всего за светского человека, и оскорблялся точно так же, как Пушкин, если кто-нибудь рассматривал его, как литератора. Несмотря на сознание, что причиною гибели Пушкина была между прочим наклонность его к великосветскости (сознание это ясно выражено Лермонтовым в его заключительных стихах „На смерть Пушкина")—несмотря на то, что Лермонтову хотелось иногда бросать в светских людей железный стих—

Облитый горечью и злостью...

он никак не мог отрешиться от светских предрассудков, и высший свет действовал на него обаятельно»[20]. По поводу этой слегка перефразированной цитаты Краевский написал: «И это вздор. Лермонтов любил больше всего офицерство с его забулдыжною жизнию, и в большом свете любил только светских женщин и всегда вел интригу по крайней мере с двумя из них разом, а иногда и больше. Это очень занимало его»[21].

А. Н. Пыпин учел замечания Краевского, перередактировал соответствующую часть статьи и в окончательной редакции своего очерка почти дословно повторил слова Краевского (стр. LIII).

Большой интерес представляют замечания Краевского об отношениях Лермонтова и Белинского. Следуя за Панаевым, Пыпин в своем очерке первоначально писал: «Белинский часто встречал Лермонтова у г. Краевского, но он никогда не мог завязать с ним серьезного разговора. Лермонтов отделывался шуткой, или просто прерывал разговор, и Белинский приходил в смущение»[22].

А. А. Краевский подчеркнул слово часто (кстати сказать, отсутствующее в тексте Панаева) и на полях приписал: «Это вздор. Я привез Белинского к Лермонтову в Ордонанс-гауз, куда он был переведен с Литейной гауптвахты за то, что допустил к себе визит Баранта, обещав продолжить с ним дуэль за границей[23]. Тут только Белинский познакомился с Лермонтовым. Был длинный разговор. Потом вскоре Лермонтов был сослан в последний раз, и Белинский не видел его ни у меня, ни в Ордонанс-гаузе». На следующей странице корректуры (LIV), против слов: «Говорят даже, что светская пустота доходила до того, что он ‹т. е. Лермонтов› не всегда узнавал Белинского на улице», Краевский написал: «Неправда».

А. Н. Пыпин использовал эти замечания Краевского в подстрочном примечании окончательной редакции своей статьи (стр. LIII), но не мог в те годы исправить одной существенной ошибки Краевского и не обратил внимания на одну любопытную деталь, так и не вошедшую до сих пор в биографию Лермонтова. Краевский, конечно, был не прав, утверждая, что в Ордонанс-гаузе состоялись первая встреча и первое знакомство Белинского и Лермонтова. Если они не были знакомы лично в 1830—1831 гг. в Московском университете, то теперь достоверно известно, что летом 1837 г. в Пятигорске на квартире у Н. М. Сатина Лермонтов встретился с Белинским. Правда, они не разгадали друг друга, между ними произошла размолвка, но по Пятигорску они были уже знакомы[24].

Тем интереснее утверждение Краевского о том, что он повез Белинского в Ордонанс-гауз к Лермонтову. Значит, в сближении Лермонтова и Белинского, в преодолении этой пятигорской размолвки решающую роль сыграл именно Краевский. Этого до сих пор мы не знали. И у нас нет оснований не верить Краевскому.

В одном из замечаний Краевский определенно утверждает, что стихотворение «Журналист, читатель и писатель» написано Лермонтовым на арсенальной гауптвахте, следовательно, до встречи его с Белинским. Таким образом, Краевский дает нам еще один довод, позволяющий окон-

Я нижеподписавшийся продал господину Александру Дмитриевичу Кирееву право на второе издание Героя нашего времени в числе тысячи двухсот экземпляров и обязуюсь не продавать вновь издания сей книги до тех пор пока означенное издание не будет распродано.
Деньги 1500 р. ассигнациями получил.
М. Лермонтов
6. марта 1841. года.

СОБСТВЕННОРУЧНАЯ РАСПИСКА ЛЕРМОНТОВА В ПОЛУЧЕНИИ ОТ А. Д. КИРЕЕВА 1500 РУБЛЕЙ ЗА ВТОРОЕ ИЗДАНИЕ „ГЕРОЯ НАШЕГО ВРЕМЕНИ“

Институт литературы, Ленинград

чательно отбросить предположение о том, что в этом стихотворении будто бы отразилась встреча Лермонтова с Белинским в Ордонанс-гаузе[25].

На стр. LV корректурного экземпляра А. Н. Пыпин, между прочим, писал по поводу истории с Барантом: «Барант удовольствовался объяснением, но для Лермонтова это свидание ⟨с Барантом⟩ послужило к новому обвинению в побеге из под ареста (побег был на несколько шагов)». Против этих слов Краевский написал: «Это не так», а затем следует приписка Самойловича: «А. А. Кр⟨аевский⟩ думает, что побега никакого не было и свидание происходило на самой гауптвахте—за что пострадал, между прочим, караульный офицер[26], и Лермонтов переведен был в Ордонанс-гауз. Краевскому, действительно, известен один случай тайного ухода

из гауптвахты для любовного свидания, но случай этот официально не б⟨ыл⟩ известен и не мог сопровождаться репрессиями».

Очень любопытны замечания Краевского о литературных знакомствах Лермонтова. Пыпин первоначально писал: «Какие связи Лермонтова в литературе имели для него больше интереса, каким людям он больше сочувствовал, это трудно сказать» (стр. LII). Краевский по этому поводу замечает: «Никаких связей у него не было. Отношения его к Вяземскому и Жуковскому были почтительно-холодны; а Жуковского он постоянно ругал за то, что он переводы иностранных поэтов выдавал как бы за собственные произведения, не обозначая, что это перевод».

Это замечание Краевского, повидимому, справедливо только для 1836—1838 гг. После возвращения в 1838 г. в Петербург Лермонтов вошел в круг петербургских литераторов. В этом его сближении немалую роль сыграл как раз Краевский.

Первостепенное значение имеют примечания Краевского на стр. LI к следующему отрывку из статьи А. Н. Пыпина: «В 1840 году Лермонтов сделал сам первое и единственное при его жизни издание „Стихотворений"». В этом месте рукой Краевского проставлена цифра I, а внизу приписано примечание: «Это первое издание сделано было (под моей редакцией) И. Н. Кушинниковым и А. Д. Киреевым и вышло уже в отсутствие Лермонтова из Петербурга, т. е. он уже был сослан за дуэль с Барантом. Краевский».

К словам Пыпина: «В 1840 и 1841 вышли два издания Героя нашего времени», Краевский сделал второе примечание: «Герой нашего времени в 40 и 41 годах издан тоже Кушинниковым и Киреевым».

Краевский совершенно точен. «Стихотворения» Лермонтова подписаны к печати 13 августа 1840 г. цензором А. В. Никитенко. На цензурном экземпляре, хранящемся в библиотеке Ленинградского государственного университета под шифром «ЕII 5224-а», рукой А. В. Никитенко сделана помета: «Выдать билет 25 окт. Цензор Никитенко. № 1608-й. Октября 8-го 1840 года». Следовательно, книжка «Стихотворений» была сдана в набор и вышла в свет в то время, когда Лермонтов находился на Кавказе.

В архиве Института литературы Академии наук СССР имеется дело, озаглавленное: «Бумаги о сочинениях покойного поручика М. Ю. Лермонтова»[27]. Из этих бумаг явствует, что издателями сочинений Лермонтова действительно были Киреев и Кушинников.

Наибольший интерес представляет собственноручная расписка Лермонтова:

«Я нижеподписавшийся продал господину Александру Дмитриевичу Кирееву право на второе издание Героя нашего времени в числе тысячи двух сот экземпляров и обязуюсь не продавать вновь издания сей книги до тех пор пока означенное издание не будет распродано. Деньги 1500 р. ассигнациями получил.

М. Лермонтов

6 марта
1841 года»

III

Поскольку редактором прижизненных изданий Лермонтова был Краевский, он и ходатайствовал перед цензурой о разрешении этих изданий. Среди бумаг А. В. Никитенко, хранящихся в архиве Института литературы Академии наук СССР, есть письмо Краевского к Никитенко от 21 июня 1840 г.:

«Посылаю вам, почтеннейший Александр Васильевич, стихотворения моего милого Лермонтова с покорнейшею просьбою—благословить их к напечатанию отдельною книжкою. Труда вам с ними будет немного: они почти все напечатаны (я отметил где именно, при каждом стихотворении), кроме поэмы Мцыри и трех последних, имеющих напечататься в Отеч⟨ественных⟩ Записках.

Почему к вам именно, а не к другому цензору, обращаюсь я с этою просьбою—едва-ли нужно говорить: мы с вами не первый день знакомы, и комплименты между нами водиться не должны».

Никитенко понимал, что разрешение выхода в свет сборника стихотворений опального поэта—дело весьма рискованное. Он не решился взять на себя единолично всю ответственность по этому вопросу и перенес его, после ряда напоминаний Краевского, на рассмотрение цензурного комитета[28]. 29 июля 1840 г. Краевский снова писал Никитенко:

«Господа ради, почтеннейший Александр Васильевич, если Лермонтов выйдет цел и невредим из купели вашего, или, вернее сказать, комитетского крещения, отдайте его чиновнику комитета г-ну Анонимнову, к которому я пришлю за ним. Я прислал бы к вам прямо, да не знаю в котором часу; у Анонимнова не пропадет рукопись, и он всегда дома. Не прошу вас отстаивать: знаю, что вы сделаете сами все, что можно».

13 августа цензурный комитет одобрил «Стихотворения М. Лермонтова» к печати, причем были даже разрешены стихи, которые вызывали сомнение у Никитенко. Как только Краевский узнал об этом разрешении, он написал 15 августа следующее письмо к Никитенко:

«Я никак не хочу удовольствоваться одною благодарностью вам, почтеннейший Александр Васильевич, за доставление мне Лермонтова,—нет, у меня есть еще просьба вот в чем: переписчик пропустил три маленькие пьески Лермонтова, напечатанные в 6-й и 7-й книжках „Отеч. Записок“ нынешнего года: я вставил их на последнюю страницу: сделайте одолжение, черкните по этой странице „Цензор“ и пр. За выкинутые же строки бог вам судья, если уж нельзя было отстоять. Впрочем, я вам низко кланяюсь за сохранение целостности поэмы: да притом, при всякой цензорской вымарке, нынче меня утешает мысль, что всякая запачканная цензором строка на будущем страшном суде внесется в обвинительную книгу и что я хоть там восторжествую над красными чернилами. Мы увидимся скорешенько. Ваш весь Краевский»[29].

После выхода в свет «Стихотворений М. Лермонтова» Краевский заказал Белинскому большую критическую статью об этой книге для февральского номера «Отечественных Записок» на 1841 г. Редактируя Лермонтова и всеми средствами проводя его произведения через цензуру, Краевский понимал, как важно создать и поддерживать интерес читающей публики к молодому поэту. Статьи Белинского разъясняли русскому читателю значение творчества Лермонтова в русской литературе послепушкинского периода. Для круга «Отечественных Записок» Лермонтов был наиболее значительным литературным явлением той поры.

Это понимали даже литературные противники «Отечественных Записок». Так, помощник редактора «Библиотеки для Чтения» В. А. Солоницын в письме от 20 мая 1841 г. к Е. Ф. Коршу, характеризуя «состояние петербургских литературных партий», писал: «...партия „Отечественных Записок“: старшина—Краевский; под ним—Белинский, Кольцов, Красов, какой то Θ ⟨т. е. И. П. Клюшников⟩ и так далее (смотрите подписи в книж-

ках); далее Лермонтов и Иван Панаев; наконец „Отечественные Записки" считают в числе своих сотрудников Лажечникова, Вяземского, даже Жуковского. Это самая забавная партия; но Вы уже знаете ее дух: худо понятая немецкая философия, нахальное самохвальство, площадный тон ругательства на все неприходское. Лермонтов в стихах и Панаев по прозе — здесь лучше всех»[30].

В конце 1840 и начале 1841 г. имя Лермонтова все чаще встречается на страницах «Отечественных Записок» и в личной переписке Краевского, Белинского и Боткина. 9/21 января 1841 г. Краевский пишет в Берлин М. Н. Каткову: «У нас в так называемой литературе тихо и глухо, как никогда не бывало. Лермонтов прислал мне одно чудесное стихотворение: он жив и здоров»[31]. Здесь Краевский, несомненно, имеет в виду «Завещание», вскоре напечатанное им в том же втором номере «Отечественных Записок» (т. XIV), где была помещена и статья Белинского о «Стихотворениях М. Лермонтова». Именно «Завещание» упоминает Белинский в письме к В. П. Боткину 16 января 1841 г.: «Кстати об „Отечественных Записках": 2 № будет несравненно лучше первого... Из стихов „Ночь" и другие Кольцова, „Соседи" и „Песня" Красова, новое стихотворение Лермонтова, присланное с Кавказа — „Пускай она поплачет, ей это ничего не значит", последние стихи этой пьесы насквозь проникнуты леденящим душу неверием в жизнь и во всевозможные отношения, связи и чувства человеческие»[32].

IV

В начале февраля 1841 г. Лермонтов в последний раз приехал в Петербург. Отношения его с Краевским попрежнему были дружескими, но в этот приезд Лермонтов особенно близко сдружился с В. Ф. Одоевским и проводил у него большую часть времени. Их сближали общие литературные и философские интересы и любовь к музыке. В альбоме, подаренном Одоевским Лермонтову, скупо отразились горячие споры друзей, их раздумья и искания. Теперь Лермонтов реже бывал у Краевского. Андрей Александрович встречался с поэтом большей частью в доме Одоевского.

Повидимому, перу Краевского принадлежит любопытная заметка, помещенная в отделе «Библиографические известия» четвертого номера XV тома «Отечественных Записок», которые были разрешены цензурой 28 февраля и 1 марта 1841 г. вышли в свет: «Герой нашего времени соч. М. Ю. Лермонтова, принятый с таким энтузиазмом публикою, теперь уже не существует в книжных лавках: первое издание его все раскуплено; приготовляется второе издание, которое скоро должно показаться в свет; первая часть уже отпечатана. Кстати, о самом Лермонтове: он теперь в Петербурге и привез с Кавказа несколько новых прелестных стихотворений, которые будут напечатаны в „Отечественных Записках". Тревоги военной жизни не позволяли ему спокойно и вполне предаваться искусству, которое назвало его одним из главнейших жрецов своих: но замышлено им много, и все замышленное превосходно. Русской литературе готовятся от него драгоценные подарки» (Отд. VI, стр. 68).

Деятельный Краевский не только хлопотал о втором издании «Героя нашего времени» и запасался для «Отечественных Записок» новыми стихами Лермонтова, но даже заказал крепостному художнику К. А. Горбунову[33] написать портрет поэта. 11 марта 1841 г. Краевский писал об

этом за границу М. Н. Каткову: «Здесь теперь Лермонтов в отпуску и через две недели опять едет на Кавказ. Я заказал списать с него портрет Горбунову: вышел похож. Он поздоровел, целый год провел в драках и потому писал мало, но замыслил очень много.—Видел я Вашего Липперта[34], который здесь теперь. Он перевел Дары Терека и перевел славно». В том же письме Краевский сообщал: «„Герой нашего времени“ печатается вторым изданием».

В приписке Краевский сообщает любопытные и до сих пор не известные сведения о К. А. Горбунове: «Кирюша Горбунов кажется скоро будет свободен. Сюда приехал брат его барыни по делу и нуждается в связях Горбунова с знатью: письмо Жуковского сильно подействовало на его барыню»[35].

В свой последний приезд в Петербург в начале 1841 г. Лермонтов серьезно задумывался о том, чтобы выйти в отставку и стать профессиональным писателем. Заслуживают внимания сообщения Краевского, опубликованные П. А. Висковатовым, о том, что Лермонтова уже не удовлетворяли «Отечественные Записки» и что поэт мечтал об основании нового,



ДОМ НА НЕВСКОМ, В КОТОРОМ ПОМЕЩАЛАСЬ РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА „ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ ЗАПИСКИ“ А. А. КРАЕВСКОГО

Литография с акварели В. Садовникова, 1830-е гг.

Литературный музей, Москва

своего журнала и часто говорил о нем с Краевским. Висковатов в следующих словах воспроизводит высказывания Лермонтова в передаче Краевского: «Мы должны жить своею самостоятельною жизнью и внести свое самобытное в общечеловеческое. Зачем нам все тянуться за Европою и за французским. Я многому научился у азиатов, и мне бы хотелось проникнуть в таинства азиатского миросозерцания, зачатки которого и для самих азиатов и для нас еще мало понятны. Но, поверь мне,—обращался он к Краевскому,—там на Востоке тайник богатых откровений». Хотя Лермонтов в это время часто видался с Жуковским, но литературное направление и идеалы его не удовлетворяли Лермонтова. «Мы в своем журнале,—говорил он,—не будем предлагать обществу ничего переводного, а свое собственное. Я берусь к каждой книжке доставлять что либо оригинальное, не так, как Жуковский, который все кормит переводами, да еще не говорит, откуда берет их»[36].

Висковатов спрашивал Краевского, была ли у Лермонтова разработана программа замышляемого журнала. «Может быть,—отвечал Краевский.—Лермонтов часто и много об этом говорил, но чтобы он подробно и обстоятельно на бумаге составлял свои проекты—этого не думаю»[37].

В середине апреля 1841 г. Лермонтову пришлось срочно собраться в дальнюю дорогу. Нужно было снова ехать на Кавказ.

Незадолго до отъезда Лермонтов, повидимому, условился встретиться с Краевским у Одоевского, но опоздал и не застал вечно занятого приятеля. Об этом свидетельствует единственная дошедшая до нас записка Лермонтова к Краевскому, написанная перед отъездом поэта на Кавказ:

«Любезный Андрей Александрович. Очень жалею, что не застал уже тебя у Одоевского и не мог таким образом с тобою проститься; сделай одолжение: отдай подателю сего письма для меня два билета на О. Записки—это для бабушки моей.

Будь здоров и счастлив.

Твой Лермонтов»

Н а о б о р о т е: «Его Высокоблагородию Андрею Александровичу Краевскому, у Измайловского моста—спросить чей дом у Аничького моста на Фонтанке в доме кн. Долгорукова на квартире кн. Одоевского»[38].

Неизвестно, писал ли Лермонтов Краевскому с дороги и с Кавказа. Сближение Лермонтова с Самариным и кружком «Москвитянина» во время последнего проезда через Москву, конечно, не могло порадовать Краевского. Еще более огорчил последнего июньский номер «Москвитянина», где было напечатано стихотворение Лермонтова «Спор».

Поведение Лермонтова в последние месяцы жизни наводит на мысль о некотором отходе его от «Отечественных Записок» и их редактора. Трудно сказать, что было тому причиной. Может быть, тут замешан В. А. Соллогуб и его направленная против Лермонтова, пасквильная повесть «Большой свет», которая была напечатана Краевским в мартовском номере «Отечественных Записок» за 1840 г.[39].

Как бы ни относился Лермонтов к Краевскому в последние месяцы своей жизни, связь его с «Отечественными Записками» не прервалась. Некоторое охлаждение к Краевскому внешне почти не проявлялось. Мы не знаем, пожалел ли Краевский о том, что он напечатал «Большой свет», не известно даже, догадывался ли он о причинах странной сдержанности Лермонтова. Краевский попрежнему публиковал в «Отечественных Записках» его стихотворения, а после смерти поэта остался верен его памяти и в течение многих лет беззаветно охранял и публиковал литературное наследие Лермонтова.

Цензурные условия тех лет были таковы, что Краевский не имел возможности откликнуться на смерть Лермонтова специальным некрологом. Но с ведома, а может быть и по желанию Краевского критическая статья Белинского о втором издании «Героя нашего времени» заканчивалась скрытым некрологом, в котором речь шла не о «Герое нашего времени», а о самом Лермонтове, его предсмертных замыслах, где и цитировалось сообщение «Одесского Вестника» о безвременной гибели поэта. В этой заключительной части статьи Белинского заслуживает внимания сообщение о том, что «пьес пять новых» Лермонтов «подарил... редактору „Отеч⟨ественных⟩ Записок“ перед отъездом своим на Кавказ... Наследие не огромное, но драгоценное! „Отеч⟨ественные⟩ Записки“ почтут священным долгом скоро поделиться ими с своими читателями»[40].

В 1841 г., после смерти Лермонтова, в «Отечественных Записках» были напечатаны «Парус» и «Желание», а в 1842 г.—«Сказка для детей», «Сосна», «На светские цепи», «Соседка», «Договор», «Ты помнишь ли, как мы с тобою», «Умирающий гладиатор», «Два великана», «Боярин Орша», «В альбом автору Курдюковой» и «М. П. Соломирской».

Наибольшего внимания заслуживает попытка Краевского напечатать в своем журнале полный текст поэмы «Демон». Впервые эта поэма была набрана для январской книжки «Отечественных Записок» за 1842 г. Однако поэма не была пропущена цензурой. Вместо «Демона» в той же книжке журнала было помещено заявление Краевского, что поэма не напечатана «по независящим от редакции обстоятельствам». 8 февраля 1842 г. Белинский писал И. И. Ханенко, что «Демон Лермонтова запрещен в „Отечественных Записках“»[41].

Убедившись, что «Демон» полностью не может быть напечатан, Краевский стал добиваться разрешения на публикацию отрывков поэмы. Для этого пришлось прибегнуть к помощи целого ряда влиятельных лиц, от директора канцелярии министра народного просвещения Комовского до самого министра С. С. Уварова[42]. Наконец, 14 апреля 1842 г. цензурный комитет нашел возможным «позволить напечатать отрывки из поэмы покойного Лермонтова». Эти отрывки из «Демона» были напечатаны в шестой книжке «Отечественных Записок» за 1842 г. (цензурная дата на этом номере: 30 апреля).

Летом 1842 г. Краевский редактировал второе издание «Стихотворений М. Лермонтова». Во вторую часть этого издания он решил включить отрывки из поэмы «Демон», только-что разрешенные к напечатанию в «Отечественных Записках». Вместе с тем Краевский решил попробовать получить разрешение на издание «Маскарада». В связи с этим 18 августа Краевский снова писал Никитенко: «Вот, почтеннейший Александр Васильевич, отрывки из лермонтовского „Демона“, в том самом виде, как они были напечатаны в 6-м № Отеч. записок нынешнего года. Сделайте одолжение, подпишите их поскорее и перешлите в типографию. Да издатели Лермонтова ужасно просят вас о драме „Маскарад“. Порешите с ним поскорее господа ради. Думаю, что скоро увидимся. Весь ваш Краевский»[43].

Никитенко разрешил перепечатать отрывки из «Демона», но затруднился дать разрешение на «Маскарад». Напрасно 1 сентября Краевский опять молил его: «Господа ради вышлите поскорее драму Лермонтова „Маскарад“». Только 22 сентября Никитенко представил «Маскарад» на рассмотрение цензурного комитета, и пьеса, с целым рядом значительных сокращений и искажений, была разрешена, наконец, к изданию[44]. «Маскарад» был издан в виде третьей части «Стихотворений М. Лермонтова» в начале октября 1842 г.

Среди нескольких рецензий, появившихся в связи с выходом в свет третьей части «Стихотворений М. Лермонтова», обращает на себя внимание статья в «Литературной Газете», редактировавшейся Краевским:

«Не много в самую цветущую пору своей поэтической деятельности писал Лермонтов, но на всем, что он писал, резко лежал отпечаток таланта крепкого и самобытного. Поэт так сознательно шел по своему пути, так гордо владел собою, так разумно и свободно умел подчинять идее свои прихотливые порывы, сочетать глубину и оригинальность мысли с необыкновенным изяществом формы, что невольно многие видели в будущем Лермонтове явление утешительное для русской литературы. И действительно уже и в том, что оставил нам Лермонтов, заметно много элементов, которых до него не было в русской поэзии и которые умерли с ним вместе,—что же могло еще развиться впоследствии из его глубокого, беспокойно пытливого духа?.. А Лермонтов только начинал писать, каждое последующее произведение его далеко за собой оставляло предыдущее... Как человек высокой натуры,—Лермонтов, с тех пор, как осознал

свое дарование и овладел им, не подражал и не мог подражать никому ни в форме своих произведений, ни в идеях, если только в идеях можно допустить подражание. Идеи у Лермонтова, как мы уже сказали, были свои, в высшей степени оригинальные, — против чего никто уже нынче не спорит; отсюда очевидна невозможность подражания и в форме: тесно было бы свободной самобытной мысли в оковах подражания.

Много блестящего и отрадного обещало дальнейшее развитие его таланта... Но, увы! — русская литература родилась под несчастной звездой: цветут в ней репейник и тернии в изобилии, невежество и шарлатанство нередко доживают в ней до седых волос, которыми нагло хвастают и за которые требуют себе особенного почета и уважения, а талант меркнет на самой заре, едва взглянувши на божий мир...

Лучшие стихотворения, написанные Лермонтовым в продолжение его краткой литературной жизни, были напечатаны в 1840 году, по его собственному выбору. Поэт был строг к самому себе и книжечка вышла весьма небольшая. — Лермонтов чувствовал в себе много силы творческой и не хотел являться в свет с произведениями, которые признавал ниже своего таланта, но теперь, когда поэта не стало, всякая строчка его сделалась драгоценною, и потому нельзя не поблагодарить издателей за то, что они собрали и издали все стихотворения Лермонтова, какие только могли достать. Конечно, странно и даже неприятно поражают вас с первого раза в книге, которая называется „Стихотворениями" Лермонтова, между прекраснейшими созданиями поэта по мысли и выполнению, — несколько посредственных пиес, бедных мыслями и чувством, невыдержанных, и такая драма, как „Маскарад", но поразмыслив хорошенько, соглашаешься, что иначе не могло быть. Закон постепенности также необходим в поэзии, как и во всем: не вдруг делаются великими поэтами. Перечитав пиесы Лермонтова в таком порядке, как они были написаны, вы ясно увидите каждую ступень лестницы совершенствования, по которой шел поэт и на половине которой остановила его неумолимая смерть. Для Лермонтова удовлетворительным извинением в недостатках первых юношеских произведений его служит то, что сам он не назначал их к печати...

Впрочем, и в них, как ни бледны они пред лучшими созданиями Лермонтова, встречаются такие места, каких нет у обыкновенных стихотворцев в пору самого цветущего их развития... Третью часть ныне изданных стихотворений Лермонтова составляет драма „Маскарад", которая вовсе не была прежде известна публике и является здесь в первый раз. Она писана Лермонтовым в 1835 году и есть слабейшее из его произведений. Даже отделка формы, доведенной в большей части произведений Лермонтова до величайшего искусства, здесь не заметна: попадаются стихи грубые и жесткие, обороты неловкие и даже неправильные. Вероятно Лермонтов признал „Маскарад" недостойным печати и обратился на всегдашние заботы, прежде чем успел окончательно отделать. А между тем, жаль было бы, если б „Маскарад" остался навсегда тайною для публики: местами в нем попадаются истинно прекрасные, поэтические стихи...»[45].

Затем следуют изложение и пространные цитаты из «Маскарада». Возможно, что автор этой заметки — В. Г. Белинский, которому, как уже установил В. С. Спиридонов, принадлежат две другие анонимные заметки

о Лермонтове в той же «Литературной Газете» за 1840 и 1844 гг.[46]. И нет никаких сомнений в том, что эта статья не только напечатана с ведома Краевского, но и в значительной степени инспирирована им.

В переписке Краевского за 1842—1843 гг. имя Лермонтова упоминается постоянно. К Краевскому обращаются как к распорядителю литературного наследия поэта. Так, В. П. Боткин писал из Москвы 11 декабря 1842 г.: «Вот какое обстоятельство, Андрей Александрович: Мочалов хочет в свой бенефис, который будет 7 января, прочесть поэму Лермонтова о купце Калашникове, но только опасается, что наследники Лермонтова, или те, которые имеют право на издание его сочинений, войдут с ним в претензию за это чтение на театре; а так как я знаю, что издатель его

АВТОГРАФ ПИСЬМА ЛЕРМОНТОВА К А. А. КРАЕВСКОМУ

Публичная библиотека, Ленинград

сочинений—г. Киреев, то и обращаюсь к Вам с просьбою: нельзя ли спросить у Киреева, может ли Мочалов прочесть эту поэму на сцене в свой бенефис и потрудиться уведомить меня хотя одною строчкою. Только пожалуйста не медлите, а то время к бенефису близится. Пожалуйста одолжите меня этим»[47].

Ответные письма Краевского к Боткину неизвестны. Судя по «Московским Ведомостям», бенефис Мочалова состоялся в пятницу 8 января 1843 г. в московском Большом театре. Была представлена «анекдотическая драма» в 5 действиях и 5 отделениях П. П. Каменского «Великий актер или Любовь дебютантки». После спектакля состоялся дивертисмент, но было ли Мочаловым включено в программу чтение «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова»—пока установить не представляется возможным[48].

Из писем В. П. Боткина к Краевскому видно, как велик был интерес Мочалова к творчеству Лермонтова и как хотелось ему читать и играть

произведения любимого поэта. 29 марта 1843 г. Боткин писал Краевскому: «Вот в чем дело: Мочалову очень хочется дать в свой бенефис, будущею зимою, драму Лермонтова „Маскарад". Но он не знает, к кому по сему предмету отнестись. Слыша о ваших отношениях с Киреевым, он просил меня потрудить Вас просьбою указать путь, по которому надобно итти для получения права или позволения дать ему в свой бенефис эту драму. Сделайте одолжение, не поставьте себе в труд узнать об этом, и напишите мне. Если она принадлежит Кирееву, то нельзя ли узнать от Киреева, на каком основании он может дозволить Мочалову дать эту драму. Ради бога простите, что я, зная Ваши занятия, пристаю к Вам с подобными поручениями, да Мочалов надоедает мне об этом целый месяц; отделаться я никак не мог и лучше решился принять от Вас „изрядное" ругательство, нежели отказать Мочалову. Он говорит, что он воскреснет в этой драме. Пожалуйста, потрудитесь написать мне об этом несколько слов, которых и буду ждать. Ваш В. Боткин»[49].

Занятый редакторскими делами, Краевский не сразу откликнулся на это письмо. 26 апреля 1843 г. Боткин снова напоминал Краевскому: «Да я писал Вам о просьбе Мочалова касательно драмы Лермонтова „Маскарад". Не забудьте, пожалуйста, что-нибудь мне сказать об этом: Мочалов все ездит ко мне узнавать, а мне сказать ему нечего»[50].

Только в мае Боткин получил ответ Краевского. В письме от 20 мая он благодарил своего корреспондента: «Спасибо Вам за известие касательно „Маскарада" Лермонтова. Мочалов надоел мне: ездил все по утрам наведываться об ответе и сидел часа по два»[51].

«Известие» касательно «Маскарада», удовлетворившее Боткина, до нас не дошло. Поскольку к этому времени «Маскарад» был уже издан в виде третьей части «Стихотворений М. Лермонтова», Краевский, повидимому, не видел особых препятствий для исполнения драмы на сцене. Однако по каким-то причинам Мочалов должен был отказаться от мысли поставить «Маскарад». В его бенефис 21 января 1844 г. была представлена переведенная с французского драма в пяти действиях «Мономан, или помешанный», а также обычный в таких случаях водевиль[52].

Следует отметить отклик Герцена по поводу публикации в январской книжке «Отечественных Записок» за 1842 г. «Сказки для детей». 3 февраля 1842 г. Герцен писал Краевскому из Новгорода: «Перед чем я уничтожился и перешел в один эфир созерцания, это—Лермонтова сказка...»[53].

Большой интерес представляет эпизод со стихотворениями Лермонтова, которые Боткин достал в Москве для «Отечественных Записок» через Грановского. 25 февраля 1843 г. Боткин писал Краевскому: «Посылаю Вам несколько неизвестных стихотвор⟨ений⟩ Лермонтова. Вот как дошли до меня эти стихотворения. Знакомый Грановского Головачев был в одном обществе. Зашел разговор о Лермонтове. Бывший тут полковник ⟨Челищев⟩ начал говорить о нем с большим участием, как о человеке, с которым он провел несколько лет на Кавказе, и говоря о его предчувствии смерти, прочел наизусть Сон. Головачев попросил его позволить ему списать это стихотворение. „Да у меня есть несколько его стихотворений: я их списал из тетради, которую мне давал сам Лермонтов". Головачев на другой же день поехал к полковнику и между многими уже известными стихотворениями отыскал неизвестные, списал их и привез их прочесть Грановскому. Он дал их мне, а я спешу послать их Вам. Все они прекрасны, но мне особенно понравились: Дубовый листок, Морская царевна,

Сон, „Нет, не тебя так пылко ‹я люблю›“ и „Выхожу один я на дорогу“. Погодин услыхал об этих стих‹отворениях› и подбирается к ним, да рукопись-то Головачева у меня. Уведомьте о получении. А какой стих, какой стих! Надобно сказать спасибо Грановскому, которому тотчас же пришла мысль отослать их к Вам, а не давать Погодину»[54].

В 1843 г. каждое новое, неопубликованное стихотворение Лермонтова представляло большую ценность. Неудивительно, что М. П. Погодин, как только прослышал о тетради Челищева, принял все меры, чтобы достать неизвестные стихи Лермонтова. Боткин следил за разведками Погодина и сообщал о них 5 марта Краевскому: «Слава богу, Погодин не мог достать к 4 № Москвитянина стихов Лермонтова, и потому они явятся только в Отеч‹ественных› Запис‹ках›»[55].

Надо было торопиться печатать эти стихи, чтобы конкурент Краевского, предприимчивый Погодин, не перехватил их для «Москвитянина». И Боткин всячески торопил Краевского. «Что же делать,—писал Боткин 11 марта,—придется печатать все 7 стих‹отворений› Лермонтова в одном №. Я и то боюсь, чтоб Погодин не вклеил их в 3 №, который должен выдти завтра или послезавтра. Я Вас уведомлю»[56].

Как только третья книжка «Москвитянина» вышла в свет, Боткин поспешил 16 марта сообщить Краевскому: «в Москвитянине не напечатано стихот‹ворений› Лермонтова. Погодин достал их уже после выхода книжки. След‹овательно› Вам должно напечатать их в с е в 4 №. Что делать! А то он напечатает те, которые Вы не напечатаете»[57].

Наконец, 27 марта Боткин еще раз возвращается к вопросу об этих стихотворениях Лермонтова: «Надеюсь, что Вы непременно напечатаете стих‹отворения› Лермонтова в апрельской книжке, кроме стих‹отворения› к „Маске“, которое я прислал к Белинскому: это стих‹отворение› никак не попадет к Погодину»[58].

Через несколько дней четвертая, апрельская, книжка «Отечественных Записок» вышла в свет. Краевский смог напечатать в этой книжке только четыре стихотворения Лермонтова: «Сон», «Тамара», «Утес» и «Выхожу один я на дорогу». Остальные стихотворения, полученные от Боткина, пришлось отложить до пятой, майской, книжки. Но для того, чтобы Погодин не мог перехватить этих стихотворений, в той же апрельской книжке «Отечественных Записок» были напечатаны «Библиографические и журнальные известия», написанные Белинским. В этой заметке Белинский давал развернутое сравнение поэзии Пушкина и поэзии Лермонтова, причем в начале и конце заметки особо выделял «самую свежую и интересную новость в современной русской литературе»—«несколько новых и доселе неизвестных публике стихотворений покойного Лермонтова». От имени редакции Белинский сообщал: «Неожиданный случай доставил их нам в руки, и мы поспешили поделиться с нашими читателями высоким наслаждением этих, как будто бы замогильных звуков столь много обещавшей и столь безвременно замолкнувшей лиры». Заметка заканчивалась словами: «восемь новооткрытых стихотворений его принадлежат к замечательнейшим его произведениям, особенно: „Сон“, „Тамара“, „Нет, не тебя так пылко я люблю“ и „Выхожу один я на дорогу“. В них нет ничего пушкинского, но все лермонтовское,—разумеется, для тех только, кто умеет вникать не в одну букву, но и в дух, и кто не может видеть в Лермонтове подражателя не только Пушкина и Жуковского, но даже и г. Бенедиктова... Четыре из означенных стихотворений напечатаны

в этой книжке „Отечеств. Записок". Остальные четыре: „Морская царевна", „Из-под таинственной холодной полумаски", „Дубовый листок оторвался от ветки родимой" и „Нет, не тебя так пылко я люблю", будут напечатаны в следующей книжке»[59].

Это обещание редакции было выполнено. Кроме того, в той же майской книжке «Отечественных Записок» было опубликовано стихотворение «Не плачь, не плачь, мое дитя» и «Посвящение», приписанное в конце одного из экземпляров поэмы «Демон»[60].

В личной переписке Краевского и его периодических изданиях в течение последующих сорока лет имя Лермонтова встречается неоднократно. Однако нет надобности приводить эти упоминания и прослеживать их детально. Для Краевского Лермонтов навсегда остался любимым поэтом, литературным другом лучших лет его деятельной жизни. В 1872 г., как было уже сказано, А. Н. Пыпин обратился к Краевскому с просьбой поделиться своими поправками и замечаниями по статье о жизни и творчестве Лермонтова, предназначавшейся для издания сочинений поэта под редакцией П. А. Ефремова. Несколькими годами позднее с Краевским встречался и беседовал биограф Лермонтова П. А. Висковатов. Рассказы Краевского о Лермонтове Висковатов использовал в своей работе «М. Ю. Лермонтов, жизнь и творчество» (1891 г.). К сожалению, сам Краевский ограничился этими устными рассказами и не записал своих воспоминаний о Лермонтове.

Краевский владел большей частью рукописного наследия Лермонтова. Когда в 1883 г. при Николаевском кавалерийском училище был основан Лермонтовский музей, Краевский пожертвовал музею первую тетрадь (беловые автографы «Кавказского пленника» и «Корсара», а также «Черкесы»), вторую тетрадь (мелкие стихотворения), третью тетрадь, четвертую тетрадь (начинающуюся вторым очерком «Демона»), пятую тетрадь (начинающуюся «вступлением» к повести «Джюлио» и оканчивающуюся стихотворением «Кавказ»), шестую тетрадь (разные стихотворения, 1830), седьмую тетрадь (черновики 1830), восьмую тетрадь (1830), девятую тетрадь (отрывки из трагедии «Испанцы»), десятую тетрадь («Странный человек» и ряд стихотворений), двенадцатую тетрадь («Боярин Орша»), тринадцатую тетрадь («Мцыри»), четырнадцатую тетрадь («Сказка для детей»), пятнадцатую тетрадь («Русалка», «Узник», «Ангел», «Когда волнуется желтеющая нива», «Молитва странника», «Сосед», «Расстались мы», «Ветка Палестины», «Два великана», «Умирающий гладиатор», «Желание», «На севере диком», «Парус», «На светские цепи», «Журналист», «Благодарность», «Отчизна», «Последнее новоселье», «Кинжал», «Пленный рыцарь», «Соседка», «Есть речи—значенье», «Договор» и «Предисловие» ко второму изданию «Героя нашего времени»), а также копии с рукописей Лермонтова (два списка «Демона», «Валерик», «Измаил-бей» и др.). Большую ценность представляют корректурные листы январской книжки «Отечественных Записок» за 1842 г. с полным текстом поэмы «Демон», которая в конце концов не была разрешена цензурой. Кроме того, Краевский передал списки «Боярина Орши» и «Ангела смерти» с цензурными пометами и картину Лермонтова, изображающую кавказский вид с Эльбрусом.

Известно, что у Краевского были также рисунки Лермонтова и некоторые вещи, принадлежавшие поэту. Местонахождение этих рисунков пока установить не представляется возможным. Из личных вещей Лермонтова Краевский передал музею только небольшой кинжал.

Посылаю вам, почтеннейший Александр Васильевич, стихотворения моего милого Лермонтова с покорнейшею просьбою — благословить их к напечатанию отдельною книжкою. Труда вам с ними будет немного: они почти все напечатаны (я отметил где именно, при каждом стихотворении), кроме поэмы Мцыри и трех последних, имеющих напечататься в Отеч. Записках.

Почему к вам именно, а не к другому цензору, обращаюсь я с этою просьбою — едва ли нужно говорить: мы с вами не первый день знакомы, и комплименты между нами водиться не должны.

Поздравляю вас с изгнанием шарлатана из чешской комиссии. Теперь мы заживем в таких ладах, что другим завидно будет(х). А в знак того, что я подвинул руку не на сына Отечества, а на сукина сына, вышедшего из него вытолкнутого, — представляю сыну Отечества славную статью, переведенную с английского О журналистике во Франции. Мои цензоры сказали, что она не может быть напечатана в Отеч. Записках, потому что эта статья политическая (хотя совершенно в нашем духе), а в программе От. Записок политика не показана. [illegible] Я прошу [illegible].

Да как же нам свидеться? Я живу на даче Жерновкова, на старой третьей версте по Петергофской дороге, сейчас за Мартемьяновой деревней. По средам и воскресеньям утром дома непременно [illegible]. Приезжайте [illegible], идем хлебать. [illegible] не видавши чудных стихов, а переговорить-то о многом и о многих хотелось бы. Из города я бываю частенько, но всегда в таких хлопотах, что должен разрываться на тысячи частей.

Весь ваш

Краевский

21 июня 1840.

(х) Несмотря на то, последнюю кабачную выходку Полевого оставил на мою долю без последнего ответа.

АВТОГРАФ ПИСЬМА А. А. КРАЕВСКОГО К А. В. НИКИТЕНКО ОТ 21 ИЮНЯ 1840 г. С УПОМИНАНИЯМИ О ЛЕРМОНТОВЕ

Институт литературы, Ленинград

8 августа 1889 г. А. А. Краевский умер. Большую часть своего архива он завещал Публичной библиотеке. Среди нескольких сот писем в архиве Краевского сохранилась только одна записка Лермонтова, которая приведена выше. Н. О. Лернер утверждал, что в частных руках где-то сохранилась переписка Лермонтова и Краевского. Если только эта переписка будет обнаружена, она значительно дополнит скудные сведения о Лермонтове в кругу «Отечественных Записок». Но и теперь, как бы ни были незначительны материалы, характеризующие историю отношений Лермонтова и Краевского, мы с уверенностью можем утверждать, что в литературном окружении Лермонтова Краевскому принадлежала весьма значительная роль: он был издателем, редактором, неизменным советчиком и распорядителем литературного наследия поэта. Ни один из друзей Лермонтова не сделал так много для прижизненных и посмертных публикаций произведений Лермонтова, как Краевский. И надо признать, что Краевский проявил удивительную последовательность и настойчивость в преодолении многочисленных препятствий николаевской цензуры.

Общая оценка литературной и общественной деятельности Краевского не входит в задачи настоящей работы. Можно по-разному оценить общественно-политическую позицию, которую занял Краевский в последние годы жизни[61]. Но нет никакого сомнения в том, что в годы близкого знакомства с Лермонтовым Краевский был тесно связан с лучшими представителями передовой русской литературы и что мы должны быть ему благодарны за существование на протяжении целого ряда лет передового журнала, в котором впервые появлялись творения Лермонтова и Белинского. И как знать, может быть, если бы не было Краевского, судьба литературного наследия Лермонтова могла сложиться иначе. Краевский не только сравнительно рано познакомил русского читателя с произведениями Лермонтова, но, возможно, спас некоторые из них от полного уничтожения.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ЗАПИСКА О КОЛИЧЕСТВЕ НАПЕЧАТАННЫХ ЭКЗЕМПЛЯРОВ СОЧИНЕНИЙ ЛЕРМОНТОВА[62]

Роман, Герой нашего времени

1 раз напечатано	1 000	
2 раз тоже	1 400	
3 раз тоже	1 200	
Итого	3 600	
Из оных расход:		
Продано	2 088	по 5 руб. 60 коп.—11 692 руб. 80 коп
В цензуру в 3 раза	27	
Г-ну Лермонтову безденежно	19	
Для подарков г-ну Кирееву	31	
В долгу пропало за московским книгопродавцем Ширяевым	100	
То ж за Бородиным	25	
То ж за Варгасовым	10	
	212	
В остатке	1090	
На комиссии у книгопродавцев	210	
Итого	3 600	

Стихотворения:		
В первой раз напечатано в одной книжке	1 000	
Из них в расходе		
Продано	803	по 2 руб. 80 коп.—2248 руб. 40 коп.
В цензуру	9	
Для подарков г-ну Кирееву	55	
Г-ну Лермонтову безденежно	13	
Пропало в долгу за московским книгопродавцем Ширяевым	100	
То ж за Бородиным	20	
	197	
Итого	1 000	
Стихотворений в трех частях напечатано	3 000	
В расходе		
Продано	1 138	по 10 руб.—11 380 руб.
В цензуру	9	
Для подарков г-ну Кирееву	42	
В остатке	1 631	
В комиссии у книгопродавцев	180	
	1 862	
Итого	3 000	
4-я часть стихотворений не продавалась, а все экземпляры имеются в наличии	3 000	

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Вл. Орлов, Литературно-журнальная деятельность А. А. Краевского (в тридцатые годы).—«Ученые Записки Ленинградского Государственного Университета», Серия филологических наук, вып. II, 1941, № 76, 22—56.

[2] «Сочинения Лермонтова с портретом его, двумя снимками с почерка и статьею о Лермонтове А. Пыпина, издание третье под редакцией П. Ефремова», Спб., 1873, I, XLIV. В дальнейшем эта статья всюду обозначается сокращенно: «Пыпин». Ср. А. Шан-Гирей.—«Русское Обозрение» 1890, VIII, 739.

[3] Краевский впервые выступил в печати в журнале своего учителя М. П. Погодина «Московский Вестник» в 1828 г., где затем в течение двух лет помещал переводные статьи и рецензии по вопросам философии, истории и литературы. Известно, что Лермонтов, обучаясь в Московском университетском пансионе, внимательно следил за «Московским Вестником», и нет никаких сомнений в том, что первые, хотя бы и анонимные, статьи и заметки Краевского были в поле зрения Лермонтова (см. Б. Нейман, Лермонтов и «Московский Вестник».—«Русская Старина» 1914, кн. X, 203—205).

[4] Пушкин, Полное собрание сочинений в шести томах под ред. М. Цявловского, изд. «Academia», 1938, VI; под ред. Л. Модзалевского, №№ 654, 708, 724, 729, 730, 735.

[5] «Русский Архив» 1873, LI, 974—975. Ср. «Русская Старина» 1889, LXIII, 709—714.

[6] П. Щеголев, Книга о Лермонтове, 1924, вып. I, 263.—В бумагах Краевского среди ряда других стихотворений на смерть Пушкина сохранился список стихов Лермонтова «Смерть поэта»; см. И. Бычков, Бумаги А. А. Краевского, Спб., 1893, 44. Кроме того, у Краевского к этому времени уже были списки поэм Лермонтова: «Первое июня в Петергофе» («Петергофский праздник») и «Уланша» (см. там же, 50—51).

[7] Лермонтов, изд. «Academia», V, 390.

[8] Там же.

[9] Цензурное разрешение т. VI, № 2 «Современника», где за подписью «М. Лермонтов» помещено «Бородино» (стр. 207—211), подписано 2 мая 1837 г.

[10] Пыпин, LII; «Песня» напечатана в «Литературных Прибавлениях к Русскому Инвалиду» 1838, № 18, 344—347.

[11] Пыпин, LII. Ср. Висковатов, 294.

[12] И. Панаев, Литературные воспоминания, изд. «Academia», 1928, 219.

[13] П. Анненков, Литературные воспоминания, изд. «Academia», 1928, 176.

[14] Подлинник—в архиве Института литературы (Пушкинского дома) Академии наук СССР, шифр 27334/CXCVI 66.—20 июля 1838 г. Краевский писал В. Межевичу: «Составляется уже компания денежная для издания этого журнала под моею редакцией (высочайшее позволение уже мы имеем) и собираются сотрудники» (подлинник—в архиве Института литературы, Дашковское собрание). Ср. письмо Краевского к Г. Ф. Квитко-Основьяненко.—«Русская Старина» 1900, кн. V, 295—298, а также «Русский Архив» 1893, II, 159.

[15] «Князь Мих. Алекс.»—М. А. Дондуков-Корсаков, вице-президент Академии наук и член Главного управления цензуры. «Министр»—С. С. Уваров, министр народного просвещения.

[16] М. С. Куторга, брат цензора С. С. Куторги,—молодой профессор Петербургского университета по кафедре истории. Его статья «Версаль», исключенная цензурой из «Отечественных Записок», была в том же 1839 г. издана в Петербурге отдельной книжкой под заглавием: «Исторические воспоминания путешественника. Версаль».

[17] Автограф—в архиве Института литературы. Впервые опубликовано Н. Здобновым в статье «Новые цензурные материалы о Лермонтове».—«Красная Новь» 1939, кн. X—XI, 265.

[18] И. Панаев, цит. соч., 217—218.

[19] Там же, 310.

[20] Там же, 214—215.

[21] Корректура статьи А. Н. Пыпина с собственноручными замечаниями Краевского и Самойловича (со слов Краевского) хранится в Архиве Академии наук СССР, фонд № 111, опись 1, № 10. Публикуется впервые.

[22] Ср. Панаев, цит. соч., 220.

[23] Краевский в своих замечаниях дважды говорит о том, что Лермонтов предлагал Баранту другую дуэль «за границей, куда Лермонтов хотел ехать весной» (стр. LV корректурного экземпляра).

[24] Об этой встрече см. Н. Сатин, Отрывки из воспоминаний.—«Почин», сб. Общества любителей российской словесности на 1895 г., М., 1895, 238 сл. Перепечатку см. в сб. «В. Г. Белинский в воспоминаниях современников», составил М. Клеман, М., 1929, 131—136; см. в настоящем томе сообщение Н. Бродского, Лермонтов и Белинский на Кавказе в 1837 г.

[25] Об этом см. подробнее в статье Н. Мордовченко, Лермонтов и русская критика 40-х годов, в первом Лермонтовском томе «Литературного Наследства».

[26] Справедливость замечания Краевского подтверждается Военно-судным делом. Свидание Лермонтова с Барантом произошло 22 марта. Караульными офицерами были мичман Кригер и капитан-лейтенант Эссен.

[27] Фонд № 524, опись № 1, № 52.

[28] Так, 3 июля 1840 г. Краевский писал Никитенко: «Убедительно прошу вас прочесть поскорее Лермонтова». Это письмо Краевского к Никитенко с некоторыми сокращениями опубликовал впервые Н. Здобнов (цит. соч.). К сожалению, в дате упомянутого выше письма допущена опечатка: вместо 3 июня следует читать 3 июля (стр. 266, второй столбец, вторая строка сверху).

[29] Это письмо опубликовано было впервые Н. Здобновым (цит. соч.). Там же перечислены стихи Лермонтова, которые «нельзя было отстоять» перед цензурным комитетом (стр. 266 и 267).

[30] Подлинник—в Отделе рукописей Всесоюзной публичной библиотеки имени В. И. Ленина.

В этом же письме Солоницын, между прочим, писал: «Город беспрестанно твердит, что „Отечественные Записки“ прекратятся от денежной несостоятельности, но журнал выходит себе очень исправно, на зло крикунам. А впрочем и то надо заметить, что Краевский действительно в долгах по самые уши, бессовестно обманул вдову Свиньина, и при своих личных средствах и незначительности, представляет изданием „Отечественных Записок“ такую загадку, которой никто не в состоянии разрешить».

[31] Архив Института литературы.

[32] В. Белинский, Письма, Спб., 1914, II, 209.

[33] Кирилл Антонович Горбунов (1822—1893)—крепостной чембарской помещицы Марфы Андреевны Владыкиной. С 1836 г. учился в Московских художественных классах. В Москве Горбунов сдружился с кружком Станкевича, в особенности с Белинским и Боткиным. Переехав в Петербург, Белинский не забывает о Горбунове. В письмах к Боткину он постоянно спрашивает о молодом художнике. К 1839 г. относится знакомство Горбунова с Гоголем, о чем Боткин тотчас же сообщил Белинскому. Вскоре Горбунов перебрался в Петербург. Белинский, Жуковский, К. П. Брюллов приняли в нем живейшее участие. Не только Жуковский, но и Брюллов обратились с письмами к Владыкиной и выхлопотали отпускную, которая была подписана корнетом А. С. Владыкиным 31 марта 1841 г. Теперь Горбунов смог поступить в Академию художеств, где работал под руководством Брюллова и сблизился с художником Моллером. Близкий к литературным кругам, Горбунов специализировался на портретах русских писателей, артистов и ученых. Известны портреты Белинского, Герцена, Грановского, Кольцова, Кетчера, написанные Горбуновым в 40-е и 50-е годы. О Горбунове см. в публикуемом ниже сообщении И. Беккера, К. А. Горбунов и его портрет Лермонтова. Ср. «М. Ю. Лермонтов в портретах». Редакция и вступительная статья И. Зильберштейна. М., изд. Гос. литературного музея, 1941, 35—38.

[34] Доктор Роберт Липперт, известный и как переводчик избранных произведений Пушкина, перевел три стихотворения Лермонтова: «Терек», «Казачью колыбельную песню» и «Завещание». Эти три перевода были напечатаны в 1842 г. в лейпцигском периодическом издании «Zeitung für die elegante Welt».

[35] Автограф письма—в архиве Института литературы (№ 4744). В Отделе рукописей Всесоюзной публичной библиотеки им. В. И. Ленина хранится копия этого письма, по которой П. Поповым был опубликован отрывок. См. «Литературная Газета» 1941, № 25 (939).

[36] Лермонтов, Полное собрание сочинений под ред. П. А. Висковатова, Спб., 1891, VI, 368—369.

[37] Там же.

[38] Автограф—в Государственной публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина, Ленинград. Впервые опубликовано в Собрании сочинений Лермонтова под ред. Введенского, Спб., 1891, IV, 280, где вместо «твой» ошибочно было прочитано «vale». Ср. И. Бычков, Бумаги А. А. Краевского, Спб., 1893, 22 (№ 19).

[39] Следует, впрочем, отметить, что Лермонтов не подавал виду, что повесть Соллогуба ему неприятна. 16 апреля 1840 г. Белинский писал Боткину: «К повести Соллогуба ты чересчур строг: прекрасная беллетрическая повесть—вот и все. Много верного и истинного в положении, прекрасный рассказ, нет никакой глубокости, мало чувства, много чувствительности, еще больше блеску. Только Сафьев—ложное лицо. А впрочем, славная вещь, бог с нею! Лермонтов думает так же. Хоть и салонный человек, а его не надуешь—себе на уме» (Белинский, Письма, II, 109—110).

[40] «Отечественные Записки» 1841, XVIII, кн. 9, отд. VI, 1—5.

[41] Белинский, Письма, II, 278.

[42] Об этом подробнее см. у Н. Здобнова (цит. соч.). Только Н. Здобнов ошибается в расшифровке фамилии Орлова, который упоминается в письме В. Комовского от 9 апреля 1842 г. Из переписки Краевского и Никитенко можно установить, что это не граф А. Ф. Орлов, но Ростислав Кондратьевич Орлов. О нем еще 27 февраля 1836 г. Краевский писал Никитенко: «Почтеннейший Александр Васильевич! рекомендую вам Ростислава Кондратьевича Орлова, переводчика Гереновой „Истории". Он желал бы взять место заболевшего Исаева в Екатерининском институте. Похлопотав об этом, вы сделаете ему величайшее одолжение, институту доставите прекрасного учителя, а меня обяжете глубочайшею к вам благодарностью. Весь ваш А. Краевский».

[43] Автограф—в архиве Института литературы. Впервые опубликовано Н. Здобновым (цит. соч.).

[44] Сокращения и искажения текста «Маскарада» приведены в статье Н. Здобнова на стр. 263—264.

[45] «Литературная Газета» 1843, 28 февраля, № 9, 176—177.

[46] «Октябрь» 1936, кн. 6, 174—186. Ср. «Литературная Газета» 1840, 25 мая, № 42 и «Литературная Газета» 1844, 16 марта, № 11.

[47] И. Бычков, цит. соч., 109—111.

[48] «Московские Ведомости» 1843, 5 января, № 2, 16.

[49] И. Бычков, цит. соч., 126—127.

[50] Там же, 127.

[51] Там же, 128—129.

[52] «Московские Ведомости» 1844, 8 января, № 8.—Об отношении Лермонтова к Мочалову см. С. Дурылин, Мотивы драматургии Лермонтова.—«Театр» 1939, кн. 10, 15—30; о сценической истории «Маскарада» см. К. Ломунов, Сценическая история драматургии Лермонтова.—Там же, 31—45. Ср. его же статью «Маскарад» Лермонтова как социальная трагедия.—Сб. «„Маскарад“ Лермонтова», изд. ВТО, М.—Л., 1941, 43—92. В этой последней статье Ломунов высказывает предположение, что в 1843 г. Краевский по просьбе Мочалова представил в III отделение лермонтовского «Арбенина» и хлопотал о разрешении поставить эту пьесу на сцене (см. стр. 54—55).

[53] А. Герцен, Полное собрание сочинений и писем под ред. М. Лемке, П., 1919, III, 7.

[54] И. Бычков, цит. соч., 120.

[55] Там же, 121.

[56] Там же, 123.

[57] Там же, 125.

[58] Там же, 126.

[59] «Отечественные Записки» 1843, XXVII, кн. 4, отд. VI, 73—77, без подписи.—Когда вышла четвертая часть «Стихотворений М. Лермонтова», Белинский снова выступил со специальной статьей, в которой особо выделил эти стихотворения, утверждая, что они «даже и между сочинениями Лермонтова принадлежат к блестящим исключениям» («Отечественные Записки» 1844, XXXVII, кн. II, отд. VI, 1—4).

[60] В приписке к письму от 26 апреля 1843 г. Боткин сообщал Краевскому: «Вот еще стихотворение Лермонтова, написанное его рукою карандашом, в конце „Демона“. Бахметева просила его посмотреть, верен ли список; просмотревши, он приписал».—И. Бычков, цит. соч., 128. По этому списку Краевский и публиковал «Посвящение».

[61] Деятельность Краевского, редактора газеты «Голос», требует пересмотра и переоценки. Не следует забывать, что именно в «Голосе» вопросы международной политики и отношения России с иностранными державами получили впервые серьезную и более или менее независимую оценку. Именно поэтому, по многим свидетельствам иностранных журналистов, европейская дипломатия так чутко прислушивалась к суждениям «Голоса». Следует также отметить смелое и самостоятельное поведение Краевского в вопросах ближневосточной политики 1876 г. Об этом подробнее см. в статье В. Зотова, Нестор русской журналистики.—«Исторический Вестник» 1889, кн. II, 356—374, а также в «Русском биографическом словаре», том Кнаппе—Кюхельбекер, 400—404, где указана важнейшая библиография о Краевском.

[62] Из дела «Бумаги о сочинениях покойного поручика М. Ю. Лермонтова», хранящегося в архиве Института литературы. Как утверждает Л. Б. Модзалевский, этот счет написан рукой переписчика «Отечественных Записок». Тем же почерком переписана значительная часть произведений Пушкина, входящих в так называемую «тетрадь Краевского» (фонд 244, опись 8, № 25).

ДУЭЛЬ ЛЕРМОНТОВА С БАРАНТОМ

Статья Эммы Герштейн*

1

16 февраля 1840 г. на балу у графини Лаваль, в ее особняке на Английской набережной в Петербурге, произошла ссора Лермонтова с Эрнестом Барантом, сыном французского посла при дворе Николая I.

Согласно официальным показаниям Лермонтова между ним и его противником произошел следующий диалог:

Барант.—Правда ли, что в разговоре с известной особой вы говорили на мой счет невыгодные вещи?

Лермонтов.—Я никому не говорил о вас ничего предосудительного.

Барант.—Все-таки, если переданные мне сплетни верны, то вы поступили весьма дурно.

Лермонтов.—Выговоров и советов не принимаю и нахожу ваше поведение весьма смешным и дерзким.

Барант.—Если бы я был в своем отечестве, то знал бы, как кончить это дело.

Лермонтов.—В России следуют правилам чести так же строго, как и везде, и мы меньше других позволяем себя оскорблять безнаказанно.

Барант вызвал Лермонтова.

Дуэль состоялась 18 февраля за Черною речкою на Парголовской дороге. Секундантом со стороны Лермонтова был А. А. Столыпин (Монго), со стороны Баранта—граф Рауль д'Англес. Дуэль происходила на шпагах. После первого же выпада у шпаги Лермонтова переломился конец, и Барант успел слегка задеть противника. Перешли на пистолеты: Барант стрелял первым и промахнулся. После этого Лермонтов выстрелил в сторону. Дуэль окончилась бескровно: участники ее разъехались.

10 марта городские слухи о поединке дошли до командира лейб-гвардии гусарского полка генерал-майора Плаутина. В тот же день Лермонтов был арестован и предан военному суду за «недонесение о дуэли».

Барант не был привлечен к суду, однако ему стало известно содержание официальных ответов Лермонтова. Он обиделся. Он отрицал, что Лермонтов стрелял в сторону и выражал свое негодование в обществе. Друзья рассказали Лермонтову о поведении Баранта, и 22 марта арестованный Лермонтов пригласил своего недавнего противника к себе на Арсенальную гауптвахту для объяснений. О разговоре их мы узнаем из показаний Лермонтова:

---

* Научно-исследовательские изыскания, положенные в основу этой работы, принадлежат Э. Г. Герштейн. Написана статья совместно с И. Л. Андрониковым.

«Я спросил его: правда ли, что он недоволен моим показанием? Он отвечал: „Точно, и не знаю, почему вы говорите, что стреляли не целя на воздух". Тогда я отвечал, что говорил это по двум причинам. Во-первых, потому, что это правда, а во-вторых, потому, что я не вижу нужды скрывать вещь, которая не должна быть ему неприятна, а мне может служить в пользу; но что если он недоволен этим моим объяснением, то когда я буду освобожден и когда он возвратится, то я готов буду вторично с ним стреляться, если он этого пожелает. После сего г. Барант, отвечав мне, что он драться не желает, ибо совершенно удовлетворен моим объяснением, уехал»[1].

За это тайное свидание с Барантом суд дополнительно обвинил Лермонтова в попытке вызвать Баранта на дуэль вторично. По «высочайшей конфирмации» от 13 апреля 1840 г. Лермонтов был переведен в Тенгинский пехотный полк, участвовавший в военной экспедиции на Кавказе.

Тотчас после свидания с Лермонтовым Барант уехал во Францию. Тем не менее шеф жандармов Бенкендорф потребовал от Лермонтова, чтобы он послал Баранту в Париж письмо с извинением и признанием лживости своего показания на суде. 29 апреля Лермонтов обратился к великому князю Михаилу Павловичу с просьбой защитить его от этого оскорбительного требования Бенкендорфа. Просьба Лермонтова была доложена Николаю, но никакой «высочайшей» резолюции не последовало. Не написав извинительного письма, Лермонтов отправился на Кавказ через Москву. Он выехал из Петербурга в первых числах мая.

Таковы общеизвестные факты. Между тем, за этими фактами стояли другие, повлиявшие и на возникновение ссоры и на тяжелый для Лермонтова исход судебного дела. Попробуем поэтому разобраться в материалах, которые были известны прежде, и сопоставить их с вновь обнаруженными.

2

Тотчас после дуэли по городу пошли разноречивые слухи.

Говорили, что дуэль была проявлением характерного для Лермонтова светского удальства, результатом «салонного волокитства», любви его к «шумной жизни». Многие считали, что поединок произошел вследствие его «заносчивого характера».

Виновницей дуэли молва называла княгиню Марию Алексеевну Щербатову, урожденную Штерич.

«Он влюбился во вдову, княгиню Щербатову, за которой волочился сын французского посла», занес в свои «Памятные заметки» Н. М. Смирнов[2].

По словам Е. А. Сушковой, Лермонтов считался «женихом Щербатовой», которую Сушкова называла «красавицей и весьма образованной женщиной»[3].

А. П. Шан-Гирей тоже решил, что виною всему была Щербатова. «Мне ни разу не случалось ее видеть,—писал он долго спустя,—знаю только, что она была молодая вдова». От самого Лермонтова Шан-Гирей слышал, что «такая, что ни в сказке сказать, ни пером написать». «Немножко слишком явное предпочтение, оказанное на бале счастливому сопернику, взорвало Баранта...»—заключал Шан-Гирей свои скудные сведения о причинах дуэли[4].

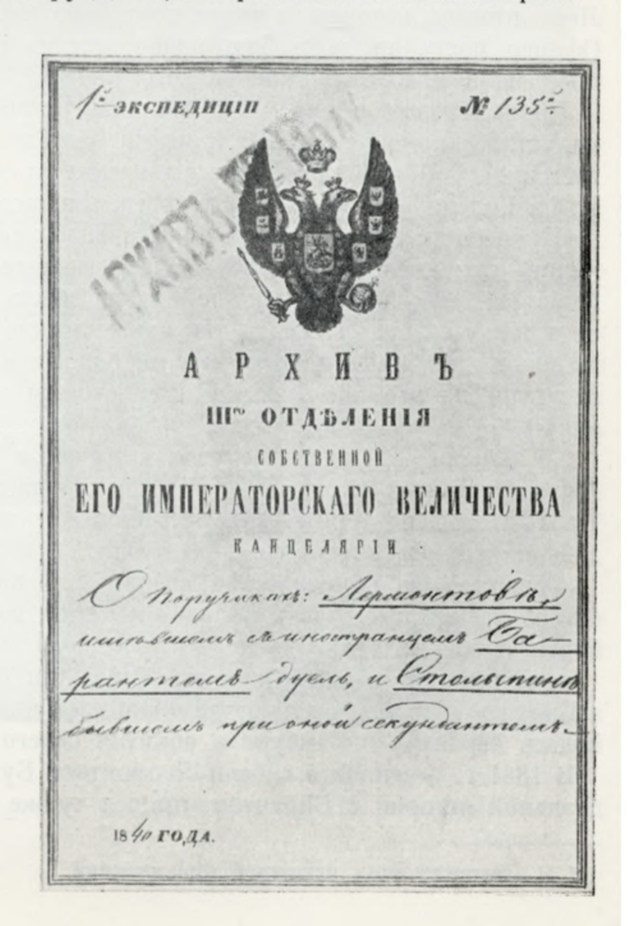
«По Петербургу таскают теперь историю Лермонтова—глупейшую»,—писал Николай Полевой брату Ксенофонту»[5].

Эти слухи были использованы впоследствии биографами Лермонтова, которые решили на основании их, что причиною дуэли была женщина, что соперники дрались из-за княгини Щербатовой. При этом указывалось, что непосредственным поводом к ссоре якобы послужило четверостишие, которым Лермонтов оскорбил Баранта: «Ах, как мила моя княгиня, за ней волочится француз...». Однако этот слух, пущенный в 1840 г., вскоре после дуэли, в 1872 г. был опровергнут, как ложный, А. Меринским, бывшим однокашником Лермонтова по юнкерской школе. Меринский указал, что это четверостишие было написано по совершенно другому поводу еще в бытность Лермонтова воспитанником юнкерской школы, относилось к другому лицу и к Баранту отношения иметь не могло[6].

Поэтому, уже в наше время, некоторые исследователи заключили, что старая эпиграмма была подсунута Баранту великосветскими интриганами с тем, чтобы втянуть Лермонтова в «историю».

Однако уже современница Лермонтова—поэтесса Е. П. Ростопчина понимала, что для объяснения смысла ссоры русского поэта с сыном иностранного дипломата указанного повода недостаточно. Ростопчина назвала совсем другую причину.

Через много лет после смерти Лермонтова, сообщая свои воспоминания о нем в письме к Александру Дюма, она решительно назвала прямой


1е экспедиціи № 135

АРХИВЪ
III-го ОТДѢЛЕНІЯ
СОБСТВЕННОЙ
ЕГО ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА
КАНЦЕЛЯРІИ

О поручикахъ: Лермонтовѣ, имѣвшемъ съ иностранцемъ Барантомъ дуэль, и Столыпинѣ бывшемъ при оной секундантомъ.

1840 года.

ОБЛОЖКА ДЕЛА О ДУЭЛИ
ЛЕРМОНТОВА С БАРАНТОМ

Институт литературы, Ленинград

причиной ссоры между Лермонтовым и Барантом «спор о смерти Пушкина»[7].

С версией Ростопчиной совпадает еще одно свидетельство современника, ссылавшегося при этом на слова самого Лермонтова. Караульный офицер Горожанский, дежуривший на Арсенальной гауптвахте в то время, когда Лермонтов находился там в заключении, случайно слышал и передал потом П. А. Висковатову слова самого поэта: «Je déteste ces chercheurs d'aventures*, эти Дантесы и де-Баранты заносчивые сукины дети»[8].

Это очень важный факт; рассказывая о своей дуэли, Лермонтов вспоминал убийцу Пушкина.

Уже два последние свидетельства указывают на то, что причины недружелюбных отношений Лермонтова с Барантом заключались не в простом любовном соперничестве. Мы еще вернемся к этим причинам. А пока приведем отклики современников, не бывшие в печати или же не привлекавшиеся к биографии Лермонтова. Они вводят в дуэльную историю новое, еще неизвестное лицо.

3

Сенатор Дивов, занося в свой дневник слухи о дуэли Лермонтова с Барантом, отметил важную для нас подробность.

«В этом месяце,—записал Дивов 15 марта 1840 г.,—произошла дуэль между сыном французского посланника бароном Барантом и лейб-гусаром Лермонтовым, которая не имела печальных последствий для обеих сторон. Офицер поступил даже благородно, сделав выстрел на воздух. Дуэль произошла из-за особ прекрасного пола»[9].

Таким образом, в дни, когда дуэльная история Лермонтова была у всех на устах, наряду с именем княгини Щербатовой называлось, очевидно, имя и другой женщины. Подтверждение этому обнаружено в дневнике Л. И. Голенищева-Кутузова, который в записи от 17 марта сообщает:

«Произошла дуэль очень замечательная, потому что один из противников—сын посла, а другой—офицер лейб-гвардии гусарского полка... Героиней, или вернее причиной дуэли, была, говорят, мадам Бахарах, не в обиду ей будь сказано, так как она ничего не знала, и оба молодца вызвали один другого, хотя она ни одному из них не давала повода,—несмотря на это злые языки и сплетницы захотят вышивать по этой канве»[10].

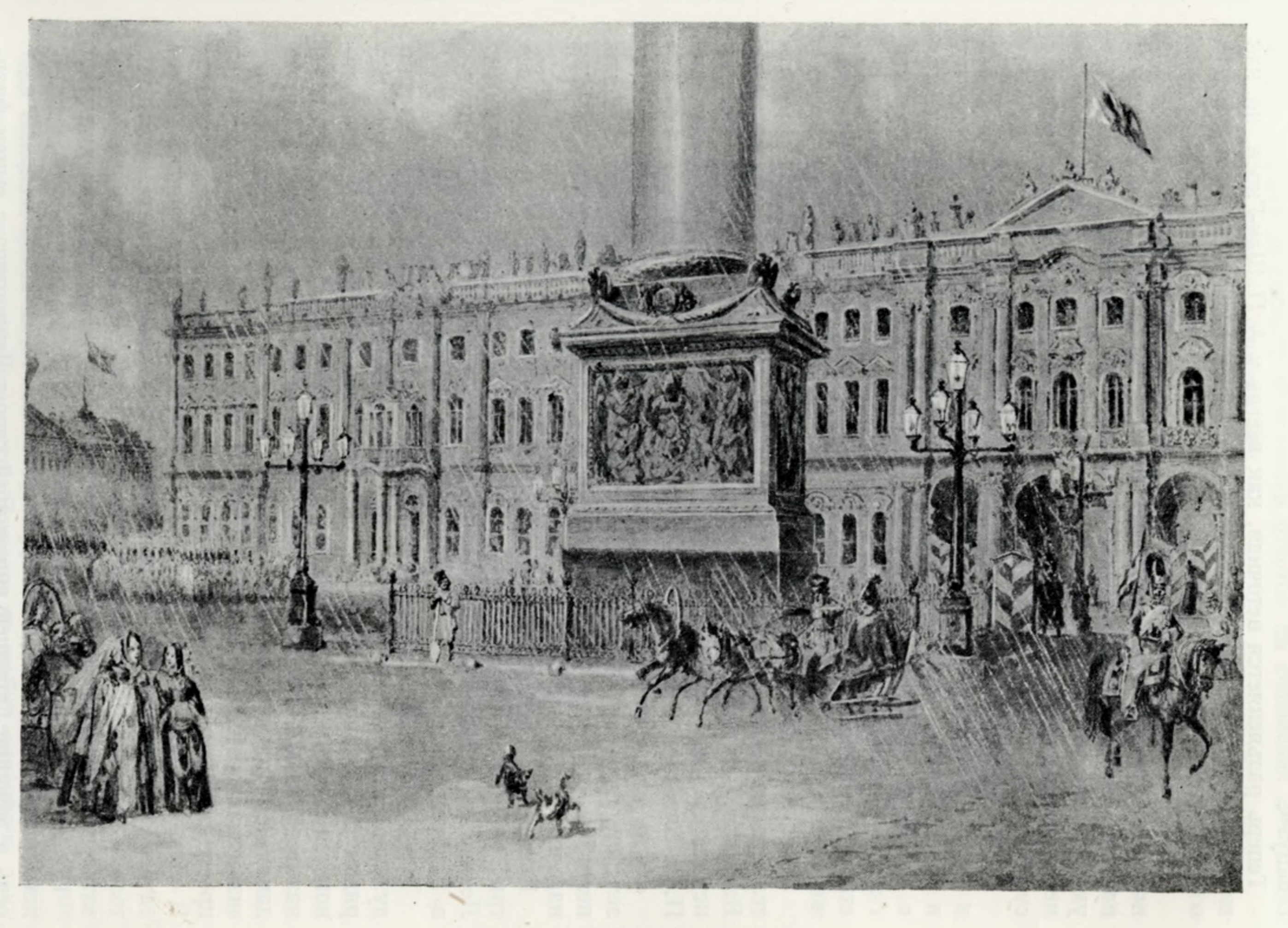
Но не один Голенищев-Кутузов называет в прямой связи с поединком Лермонтова имя Бахерахт или, как он пишет ошибочно, «Бахарах». Ту же версию повторил А. Я. Булгаков, который подробно записал в свой дневник слухи об этой громкой дуэли:

«Говорят, что политическая ссора была токмо предлогом, а дрались они за прекрасные глазки молодой кокетки, жены нашего консула в Гамбурге, г-жи Бахерахт.

... Лермонтов и секундант его Столыпин были посажены под арест, а Баранта отправил отец тотчас в Париж курьером. Красавица же отправилась вероятно в Гамбург в объятия своего дражайшего супруга».

В 1841 г. в записи о гибели Лермонтова Булгаков, возвращаясь к его дуэльной истории с Барантом, привел ту же версию: «Говорят... [Лер-

* Я ненавижу этих искателей приключений.



ДВОРЦОВАЯ ПЛОЩАДЬ В ПЕТЕРБУРГЕ
Акварель В. Садовникова, 1830-е гг.

Собрание И. С. Зильберштейна, Москва

монтов] имел уже подобного рода историю с сыном французского посла барона Баранта за жену нашего консула в Гамбурге, известную красавицу»[11].

Теперь разъясняется неточная, как всегда у А. П. Шан-Гирея, но, как видно, имевшая под собою реальную почву, запись в рассказе его о Лермонтове.

«История эта оставалась довольно долго без последствий, Лермонтов попрежнему продолжал выезжать в свет и ухаживать за своей княгиней; наконец, одна неосторожная барышня Б***, вероятно, безо всякого умысла, придала происшествию достаточную гласность в очень высоком месте, вследствие чего... Лермонтов за поединок был предан военному суду»[12].

К этим свидетельствам следует прибавить, что имя Бахерахт называет и П. П. Вяземский в своей литературной мистификации «Лермонтов и г-жа Гоммер де-Гелль». «Лермонтов был в близких отношениях с княгиней Щ[ербатовой]; а дуэль вышла из-за сплетни, переданной г-жею Бахарах»[13]. П. П. Вяземский дает также беглую характеристику госпожи Бахерахт, называя ее «очень элегантной и пребойкой женщиной».

Зная, что в своей публикации П. П. Вяземский мистифицировал читателя, мы не могли до сих пор с доверием отнестись и к упоминанию имени Бахерахт. Однако, в ряду других, заслуживающих полного доверия источников, мы можем использовать и это свидетельство, тем более, что П. П. Вяземский близко знал Лермонтова в 1839—1840 гг.

«Жаль бедной Бахерахтши!—писал А. И. Тургенев в письме к П. А. Вяземскому-отцу от 28 марта 1840 г., когда до него в Москву дошли подробные известия о дуэли.—В Гамбурге она не уживется, а Петербург надолго не для нее»[14].

Итак, в результате столкновения Лермонтова с Барантом все три участника этой «истории» должны были покинуть Петербург. Лермонтов отправлялся на Кавказ, Барант—в Париж, Бахерахт—в Гамбург.

Теперь, наконец, становится понятной несообразность в изложении дуэльной истории 1840 г. в книге П. А. Висковатова. Открыто упоминая рядом с Лермонтовым имя кн. Щербатовой, Висковатов внезапно становится таинственным, когда дело идет о виновнице дуэли, которую он называет «известной особой» или «блиставшею в столичном обществе дамой»[15]. При чтении книги Висковатова уже и раньше казалось, что «известная особа» и Щербатова—разные лица. Теперь дело объясняется просто. Висковатову, оказывается, хорошо было известно имя Бахерахт. В обнаруженных недавно И. Л. Андрониковым черновых записях Висковатова имеется фраза: «Виновница дуэли—м-м Бахерахт». Остается только невыясненным, почему и через 50 лет после события, когда Висковатов писал свой труд, имя ее продолжало быть недоступным для печати?

После того, как имя «известной особы» уже установлено, приведем неопубликованное, весьма важное письмо, в котором прямо идет речь о женщине, ставшей виновницей ссоры Лермонтова с сыном французского посла. Хотя имя этой женщины в письме и не названо, но в сопоставлении с отзывами о «молодой кокетке», «известной красавице», «элегантной и пребойкой женщине» мы должны притти к выводу, что речь в нем идет именно о Бахерахт.

Письмо послано из Парижа 9 апреля (28 марта) 1840 г. первым секретарем французского посольства в Петербурге бароном д'Андрэ к самому послу—барону де-Баранту и является ответом на сообщение последнего о дуэли его сына с Лермонтовым.

«Господин посол, в понедельник, во время моего посещения министерства, мне были переданы два письма, которые Вы изволили написать мне 24-го и 26-го марта [нов. ст.].

Я не могу выразить, до какой степени второе письмо меня огорчило. Моя первая мысль была о Вас и о г-же Барант. Потом я очень сожалел,



ТЕРЕЗА ФОН БАХЕРАХТ

Гравюра

что покинул вас на восемь дней раньше срока; мне казалось, что я мог бы избавить вас от того, что случилось. Ко времени моего отъезда они уже были в очень натянутых отношениях. Я несколько раз уговаривал Эрнеста сделать над собой небольшое усилие, чтобы не придавать слишком большого значения не вполне культурным манерам г-на Лермонтова, которого он видел слишком часто. Я очень не любил известную даму, которую я находил большой кокеткой; теперь я питаю к ней нечто вроде отвращения. Я полагаю, может быть совсем ошибочно, что при некоторой доле ума она могла бы не допустить того, что произошло. Но в конце концов дело, которое могло бы кончиться столь несчастливо, не имеет

других последствий, кроме доставленных вам мимолетного огорчения и больших забот»...[16].

В дальнейшем, когда мы будем говорить об отношении к Лермонтову чинов французского посольства, мы еще вернемся к этому письму. Сейчас нам важно установить, что поединок произошел из-за Бахерахт, но по поводу дуэли ходили самые различные слухи. Одни современники называли виновницей дуэли Щербатову, другие—Бахерахт. Одни считали, что причиной дуэли послужил спор о гибели Пушкина, другие ссылались на эпиграмму, якобы адресованную Баранту.

Каждый современник, записывая свою версию, полагал при этом, что он сообщает единственно верную. Однако, все разноречивые отклики на дуэль были лишь частичным отражением сложного политического конфликта. Биографы Лермонтова не учли, что разноречивые слухи и толкования нисколько не исключают друг друга. Поэтому они ограничивались описанием дуэли, самый инцидент рассматривали как столкновение из-за женщины, а из двух—выбрали Щербатову.

Между тем, не кто иной, как сам Лермонтов, заявил перед судом, что вызов последовал после короткого спора о национальном достоинстве России. Тем самым он подчеркнул политический характер ссоры. И не только сам Лермонтов: наиболее осведомленные современники—А. И. Тургенев, А. Я. Булгаков, Л. И. Голенищев-Кутузов—сразу угадали политический характер этого столкновения и отметили его в своих записях.

Нам предстоит выяснить предисторию столкновения в доме графини Лаваль. А для этого придется основательнее, чем это делалось до сих пор, изучить положение Лермонтова в свете и ввести новые имена в круг его знакомств 1839—1840 гг.

4

В известном письме, к М. А. Лопухиной, написанном зимой 1838/39 г., Лермонтов рассказывал о своем успехе в петербургском «большом свете». С отчетливым сознанием своей глубокой враждебности столичному великосветскому кругу он определил свое положение в этой аристократической среде, предвидя неизбежный с нею конфликт. «Было время,— писал Лермонтов,—когда я, в качестве новичка, искал доступа в это общество: это мне не удалось, и двери аристократических салонов были закрыты для меня. Теперь в это же самое общество я вхожу уже не как искатель, а как человек, добившийся своих прав... Передо мной заискивают, меня всюду приглашают... дамы, желающие, чтобы в их салонах собирались замечательные люди, хотят, чтобы я бывал у них... мало-помалу я начинаю находить все это несносным. Эта новая опытность полезна в том отношении, что дала мне оружие против общества: если оно будет преследовать меня клеветой (а это непременно случится), то у меня будет средство отомстить: нигде ведь нет столько пошлого и смешного, как там...»[17].

Это письмо Лермонтова интересно сопоставить с воспоминаниями о нем современника, заставшего начало «светской карьеры» Лермонтова в Петербурге, после возвращения его из ссылки за стихи на смерть Пушкина.

Автор воспоминаний, о которых мы говорим,—князь Михаил Борисович Лобанов-Ростовский. В 1838 г. девятнадцатилетним юношей он

приехал в Петербург и был радушно принят столичным «большим светом». В этом кругу он приобрел близких друзей: это были, главным образом, приятели Лермонтова по «кружку шестнадцати»—гр. Ксаверий Браницкий, братья графы А. П. и П. П. Шуваловы, А. А. Столыпин-Монго. У них Лобанов встречал Лермонтова.

Записывая позднее свои воспоминания, он правильно оценил положение поэта в петербургском обществе.

«Это был молодой человек, одаренный божественным даром поэзии,— пишет мемуарист,—при том—поэзии, насыщенной глубокой мыслью, пантеистически окрашенной, исполненной пламенных чувств, овеянных, однако, некоей грустью, отзвуком отчаяния и презрения, во-



МАСКАРАД В ЗИМНЕМ ДВОРЦЕ
Картина маслом Б. Виллевальде
Русский музей, Ленинград

шедших в привычку. Он также побывал на Кавказе и великолепно воспел его красоты. Там он еще больше проникся тем духом независимости и безграничной свободы, который считается преступлением в Петербурге и который изгнал его на Кавказ, где он и погиб еще молодым в злополучном поединке, оплакиваемый навеки всеми, кто ценит в России талант[18].

Он был некрасив и мал ростом,—продолжает Лобанов-Ростовский,— но у него было милое выражение лица, и глаза его искрились умом. С глазу на глаз и вне круга товарищей это был человек любезный, речь его была интересна, всегда оригинальна и немного язвительна. В своем же обществе это был демон буйства, гама, разнузданности и сарказма. Он не мог жить без предмета насмешки; таких лиц было несколько в полку, и между ними один, который был излюбленным объектом его

преследований. Правда, это был смешной дурак, к тому же имевший несчастье носить фамилию Тиран. Лермонтов сочинил песню о злоключениях и невзгодах Тирана, которую нельзя было слушать без смеха; ее распевали во все горло хором в уши этому бедняге»[19].

Далее Лобанов сообщает факт из биографии Лермонтова, до сих пор неизвестный:

«Первое появление Лерм[онтова] в свете произошло под покровительством женщины—одной очень оригинальной особы. Это была отставная красавица лет за 50, тем не менее сохранившая следы прежней красоты, сверкающие глаза, плечи и грудь, которые она охотно показывала и выставляла на любование. У нее была уже взрослая дочь, никогда с ней не расстававшаяся, любимая фрейлина императрицы... Мать, которая, благодаря своим прежним любовным связям в весьма высоких сферах, сохранила большое влияние при дворе, была постоянно предметом ухаживаний со стороны честолюбивых молодых людей, желавших сделать при ее посредстве карьеру; одному из них удалось даже получить таким образом адъютантский аксельбант. Таким образом, „молодая", но несколько подержанная особа имела свой двор поклонников... Вот какой женщине Лермонтов доверил заботу о своих первых шагах в свете, правда онтюдь не из тщеславного желания сделать карьеру, а лишь для того, чтобы проникнуть в тот круг, где ни его принадлежность к старинному дворянскому роду, ни его талант, который открыл бы ему все иные двери, не давали ему прав гражданства—для того, чтобы проникнуть в ханжеское общество людей, мнивших себя русской аристократией»[20].

В нарисованном Лобановым портрете «оригинальной особы», взявшей Лермонтова под свое покровительство, нетрудно узнать Елизавету Михайловну Хитрово—чуткую и вдумчивую собеседницу Пушкина, относившуюся к нему до последнего его часа с экзальтированной нежностью. Лобанов заметил в ней только те черты, которые делали ее нередко предметом нескромных насмешек, и это заставило его с сожалением и удивлением говорить о дружбе с ней Лермонтова. Но Лобанов не знал, что Е. М. Хитрово была деятельным и отзывчивым другом многих выдающихся людей своего времени. Неудивительно, что таким же другом она оказалась и для Лермонтова. Преданная поклонница Пушкина, она, естественно, должна была отнестись к Лермонтову с живым интересом и сочувствием, когда он, пострадавший за стихи о Пушкине, возвратился из ссылки в столицу. Для бесед молодого поэта и этой пожилой женщины было немало тем, которые живо интересовали обоих.

Мы знаем, что Хитрово была в курсе полемики вокруг стихотворений Пушкина «Полководец» и «Перед гробницею святою», беседовала с ним о событиях 1812 г. и, прежде всего, о своем отце—фельдмаршале М. И. Кутузове. Хитрово разделяла мнения Пушкина о польских и о французских делах 1830—1831 гг., знала его скептическое отношение к «королю с зонтиком подмышкой» Людовику-Филиппу. Обо всем этом мы узнаём из переписки Пушкина с Хитрово. Но Лермонтов несомненно слышал в ее передаче и многие другие суждения Пушкина.

Подчеркивая, что Е. М. Хитрово ввела Лермонтова в придворный круг, Лобанов-Ростовский наивно полагал при этом, что влияние ее в обществе обусловливалось ее прежними «любовными связями в весьма высоких сферах». Но мы понимаем, что если Лермонтов был принят в аристокра-

тических домах при посредстве Е. М. Хитрово, то именно потому, что он принадлежал к числу постоянных посетителей ее «эклектической гостинной» и «родственного салона» ее дочери—жены австрийского посла графа Фикельмон.

Таким образом, по возвращении из ссылки—в 1838—1839 гг.—Лермонтов был радушно принят в тех двух домах, где, по словам Вяземского, «имела верные отголоски» «вся животрепещущая жизнь... политическая, литературная и общественная»[21] и где еще так недавно бывал Пушкин.

5

Отношения Лермонтова с кругом пушкинских друзей выяснены далеко не достаточно. Известно только, что теплая дружба связывала его с семьей Карамзиных и с кн. В. Ф. Одоевским. Но о том, что Лермонтов встречался с Жуковским, Вяземским, Соболевским, Александром Тургеневым,—об этом в лермонтовской литературе имеются лишь скупые, отрывочные сведения.

Тем более важны, публикуемые здесь впервые, указания на то, что Лермонтов в 1839—1840 гг. постоянно встречался со спутниками Пушкина и чаще всего—с Александром Ивановичем Тургеневым.

В августе 1839 г. А. И. Тургенев возвратился из-за границы, где он провел два года. Он уехал в Париж вскоре после того, как проводил в последний путь гроб с телом Пушкина. Вернувшись в Россию, он стал постоянно встречать у своих друзей Лермонтова—поэта, пострадавшего за стихи на кончину Пушкина и уже утвердившего свое значение в литературе. Молодой поэт заинтересовал Тургенева. По записям в неопубликованном дневнике Тургенева видно, что знакомство его с Лермонтовым становится все более и более коротким. Вот записи о встречах Тургенева с Лермонтовым в Петербурге в зиму 1839/40 г.

«1839. 12 сентября... к Карам[зиным]: слушал чтение Лермонтова—повесть. К Валуевым—там вечер: Полу[эктов], Пашков, Мерг[унов], Лерм[онтов], Саша—смешил до конвульсий...

24 октября. Обедал у Карамз[иных]. 25 лет Андрея. С Жук[овским], Вяз[емским], Лерм[онтовым] и пр...

27 октября. Обедать к кн. Репнин[ой?] с Вяземск[им], Лермонт[овым]. Валуев. Вечер у Карамз[иных] с Лермонт[овым]...

2 ноября... Пушкин, отец поэта, принес письмо от Осиповой; благодарил за сына; слезы!.. к кн. Меншикову просить за Лермонтова и за Ц[ынского?]. Не застал...

15 ноября... Заходила Гогенлоге: приглашала Лермонтова завтра на бал...

16 ноября... Домой, у меня Лермонтов, с ним и Гогенлоге...

1840. 14 января... У Карамз[иных]: с Жук[овским], Вяз[емским], Лермонт[овым]. К[нязь] Одоев[ский]: он читал свою мистическую повесть: хочет представить тайны магнетизма и seconde-vue в сказке. Писано хорошо, но форма не прилична предмету. Прения с Вяз[емским] и Жук[овским] за высшие начала психологии и религии...»[22].

Отметим, кстати, что в записи от 13 сентября 1839 г. Тургенев отмечает свой визит к Бахерахт.

Друг Пушкина и Чаадаева, усердный ходатай за своих друзей перед властями, человек либерального образа мыслей, независимый в своих суждениях, с необычайно широким кругозором, сумевший сохранить живую связь с представителями нескольких эпох и поколений,—Тургенев был одной из самых ярких и оригинальных фигур русской общественной жизни первой половины столетия. Необыкновенная общительность Тургенева дала повод Вяземскому заметить как-то, что Тургенев состоял «в переписке со всей Россией, с Францией, Германией, Англией и другими государствами»[23]. Знакомство его почти со всеми выдающимися деятелями эпохи, посещения русских и европейских литературных салонов, любовное коллекционирование редких рукописей и исторических документов, которые он собирал по всем странам,—все это делало Тургенева интереснейшим собеседником для всех, кто его знал.

В дальнейшем мы покажем, как часты и значительны были встречи Тургенева с Лермонтовым в Москве весною 1840 г., когда поэт встретился с ним после дуэли с Барантом, отправляясь в кавказскую ссылку. Сейчас мы ограничимся периодом, предшествовавшим ссоре Лермонтова с сыном французского посла.

Предельный лаконизм, обычный для дневниковых записей Тургенева, превращает их часто в намеки, которые еще требуют расшифровок. Мы обратим внимание лишь на одно имя, упомянутое Тургеневым в связи с Лермонтовым.

В записи от 15 ноября 1839 г. Тургенев отмечает, что при его посредстве Лермонтов был приглашен на бал к Гогенлоэ (в транскрипции Тургенева—Гогенлоге). 16 ноября—в день бала—Лермонтов и Гогенлоэ снова встречаются у Тургенева. Очевидно, он и познакомил Лермонтова с княгиней Екатериной Ивановной Гогенлоэ—женой вюртембергского посланника в Петербурге князя Генриха Гогенлоэ-Кирхберга. Княгиня Гогенлоэ (сама она была русская,—урожденная Голубцова,—и приходилась двоюродной сестрой Н. П. Огареву) приезжала к Тургеневу, чтобы пригласить Лермонтова на бал в вюртембергское посольство.

Внимательный наблюдатель русской политической жизни 1830-х годов, Генрих Гогенлоэ хорошо знал Пушкина и составил о нем самостоятельное суждение. После гибели Пушкина Гогенлоэ доносил своему правительству, что покойный поэт был выразителем политических настроений «третьего сословия» в России[24]. Приравнивая демократические круги русского общества к европейскому «третьему сословию», вюртембергский дипломат ошибался, но наличие общественно-политической оппозиции в николаевской России было угадано им совершенно правильно. Наиболее ярко общественное негодование, вызванное гибелью Пушкина, было выражено в знаменитом стихотворении Лермонтова. Поэтому не подлежит сомнению, что, приглашая Лермонтова на бал в посольство, Гогенлоэ желал познакомиться с поэтом, выражавшим настроения передовой части русского общества. Гогенлоэ интересовал не офицер императорской гвардии, как еще продолжала воспринимать Лермонтова значительная часть петербургской аристократии, а знаменитый поэт, преемник погибшего Пушкина.

6

Александр Иванович Тургенев встречался с г-жей Бахерахт в литературном и дипломатическом кругу. Благодаря частым разъездам Тургенев имел дела со всеми посольствами. По его письмам и дневнику

видно, что русский консул в Гамбурге—Роман Иванович Бахерахт и его жена, а также отец последней, часто передавали книги, посылки и письма Тургенева из Гамбурга в Петербург и обратно. В период, предшествовавший столкновению в доме графини Лаваль, «Бахерахтша», также как и «Гогенлоге», принадлежала к числу общих знакомых Лермонтова и А. И. Тургенева.



Е. М. ХИТРОВО

Шарж неизвестного художника, 1830-е гг.

Литературный музей, Москва

Было бы ошибкой не выделить Бахерахт из той аристократической среды, к которой она принадлежала: интересы ее были гораздо шире.

Тереза фон-Бахерахт была дочерью русского министра-резидента в Гамбурге Генриха Антоновича фон-Струве. Она родилась в 1804 г. и выросла в Гамбурге. В 1825 г. она вышла замуж за секретаря русского консульства Романа Ивановича фон-Бахерахта и с тех пор стала часто бывать в Петербурге. Забегая вперед, скажем, что в 1849 г. она развелась с Бахерахтом, вышла замуж за полковника нидерландской службы фон-Лютцова, и уехала с ним в Батавию. В 1852 г. Тереза фон-Лютцов умерла на острове Ява.

Тереза фон-Бахерахт была в свое время довольно известной писательницей и выступала в немецкой печати под псевдонимом Therese. Она писала романы, новеллы и путевые записки. Систематически печататься она начала в 1841 г., после вынужденного отъезда из Петербурга, но до этого времени она уже пробовала писать, и некоторые из ее статей и фельетонов были напечатаны в парижских журналах как раз в период ее знакомства с Лермонтовым[25].

В истории немецкой литературы Therese отводится третьестепенное место. Типичная салонная писательница, она старалась подражать Жорж-Занд, посвящая свои произведения проблемам женской судьбы. Но даже личные друзья сдержанно отзывались о литературном даровании Therese. «Если как следует разобраться,—совершенно справедливо писала ее современница,—она приобщила свои малозначущие книги к литературе, собственно говоря, только благодаря своему умению улыбаться (hat sie... hineingelächelt), благодаря сладкой улыбке, которой никто, и критика, разумеется, также не могла противостоять»[26].

О красоте и женском обаянии Терезы Бахерахт сохранились восторженные отзывы. «Это была одна из самых любезных, красивых и очаровательных женщин, которых мне когда-либо приходилось встречать,—писал о ней один из ее друзей.—Она получила превосходное воспитание и благодаря пребыванию в избранном кругу производила неотразимое впечатление, где бы ни появлялась. Можно сказать, что это была сама грация... Она была среднего роста, стройна. В ней не замечалось ничего угловатого, неправильного. Ее благородное овальное лицо с ясными лучистыми глазами, пышными, волнистыми, светлокаштановыми волосами, тонко очерченным ртом, красивым лбом, было мягкого цвета чайной розы. Шея, грудь, руки, ноги решительно просились под резец скульптора. К этому надо прибавить приятный тембр голоса и искусство вести беседу поистине увлекательную. Каждый, кто видел ее, знакомился с ней, бывал восхищен ею»[27].

Другой почитатель Терезы Бахерахт, издавший ее первую книгу «Theresens Briefe aus dem Süden» (Брауншвейг, 1841), уделяет в предисловии немало строк восхвалению красоты и ума ее автора, называя ее «Терезой-мечтательницей».

Сама Бахерахт отмечает, как свой недостаток, «избыток фантазии». И действительно, фантазия нередко доводила ее до состояния подлинной экзальтации. Очевидно, Тереза Бахерахт страдала высшей степенью той «немецкой болезни», которую Герцен называл «идолопоклонством гениям и великим людям»[28].

«Откуда эта пылкая любовь и всеподавляющее восхищение перед теми, кто вписал свои имена в книгу истории?—восклицает она.—Мне иногда кажется, что я уже однажды жила, словно не впервые переживаю то, что чувствую. Мне часто представляется, что я знала Данте, Микель-Анджело, Рафаэля. Перед их совершеннейшими творениями меня охватывают чувства, похожие на смутные воспоминания»[29].

Мы потому так подробно остановились на характеристике Терезы Бахерахт, что она дает нам представление о внутреннем облике собеседницы Лермонтова. Остается только добавить, что экзальтация Терезы Бахерахт нашла свой исход в 1842 г. в бурном чувстве к Карлу Гуцкову. Она отнеслась к своей роли подруги писателя, как к высокому призванию, и почитала Гуцкова самым великим писателем Германии.

Но Гуцков—писатель-демократ—не захотел соединить свою жизнь с избалованной аристократкой, неспособной, по его мнению, войти в трудовую среду профессиональных литераторов. «Она была эксцентрична и в любви и в ненависти...,—писал он другу, узнав о смерти Терезы.— Пусть напишут на ее могиле: „Для тех, кого она любила, она была сама любовь“»[30].

Такова была женщина, которая в 1840 г. оказалась причастной к важным событиям в жизни Лермонтова. Эксцентричная, сумбурная, претенциозная, она наделала, очевидно, много бестактностей. Беглые упоминания: «передала сплетню», «огласила дуэль» и т. д., которые встречаются в откликах современников, выглядят по-другому, когда мы связываем эти факты с характером, положением и связями Терезы Бахерахт.

Становится все более очевидным, что поединок Лермонтова с Барантом явился следствием не случайной ссоры на великосветском балу, а результатом их постоянных встреч в кругу петербургских дипломатов. Уже одно это придает иной смысл патриотическому ответу Лермонтова на балу у графини Лаваль. Эта, полная национального достоинства, реплика прозвучит еще внушительнее, если вспомнить внешнеполитическую ситуацию, сложившуюся к концу 1839 г.

7

В декабре 1839 г. русский посол во Франции граф Пален выехал в Петербург. Он оставался в России около трех месяцев. Столь долгое отсутствие в Париже главы русского посольства, в момент, когда внимание мировой дипломатии было приковано к участию Франции в «восточных делах», было воспринято французским правительством, как враж-



П. И. ПОЛЕТИКА

Акварель неизвестного художника, 1830-е гг.

Литературный музей, Москва

дебная демонстрация. Русский дипломат в Париже—барон Медем—сообщал 4 января 1840 г. в частном письме к министру иностранных дел Нессельроде, что если пребывание Палена в России продолжится, то французский король примет крайние меры и отзовет Баранта из Петербурга на неопределенный срок[31].

Между тем Пален выехал в Париж только 6 марта 1840 г. Весь этот период—с декабря по март—Барант занимал в Петербурге выжидательную позицию, готовый в любой день выехать из России.

«Я только что избежал, своего рода, разрыва,—писал 18/6 марта 1840 г. Барант к Гизо, занимавшему в это время пост французского посла́нника в Англии.—Г-н Пален направляется сегодня к своему посту. Таким образом, я остаюсь на своем, не для того, чтобы трудиться, как Вы, над соглашением, имеющим важнейшее значение, но чтобы ничего не делать, мало говорить, наблюдая за одним из важнейших пунктов Европы»[32].

Подробности дипломатических отношений России и Франции не были, конечно, известны в широких кругах. Но и в русской, и во французской столицах возбужденно обсуждалась общая политическая ситуация.

Медем, сообщая Нессельроде о том, что в беседе с ним Тьер, Гизо, Молэ и менее значительные политические деятели Франции выражали досаду и недоумение по поводу враждебной позиции, занятой Николаем I по отношению к Франции, приводил слова Молэ, который выражал «сожаление по поводу всеобщей антипатии к России, возникшей во всех классах французской нации из-за позиции, занятой Россией, и ее усилий не столько ущемить прямые интересы Франции, сколько ранить ее национальное самолюбие»[33].

Это заявление французского политика будет более понятно, если припомнить основные события франко-русских взаимоотношений 1839—1840 гг. в связи с «восточной проблемой».

Восстание египетского паши против турецкого султана, поддержанное Францией, стремившейся к захвату Сирии, обеспокоило и русское, и английское правительства, видевшие в этих притязаниях Франции угрозу своему влиянию на Ближнем Востоке. Николай I решил использовать недовольство Англии длительным вмешательством Франции в «восточные дела», чтобы изолировать ненавистную ему «революционную» июльскую монархию «короля баррикад» Луи-Филиппа и разбить дипломатическое согласие Англии и Франции по другим вопросам. Поэтому всеобщее внимание в этот момент было приковано к переговорам царского дипломата барона Бруннова с английским кабинетом, к попыткам России «поссорить» Англию с Францией.

Меж тем о благе мира чуждых стран
Заботимся, хлопочем мы не в меру.
С Египтом новый сладил ли султан?
Что Тьер сказал—и что сказали Тьеру?
На всех набрел политики туман...[34]

Эти строки из поэмы Лермонтова «Сказка для детей», написанной как раз в это время, хорошо отражают злободневные интересы петербургского общества.

Такова была общеполитическая обстановка в зиму 1839—1840 г. Но помимо дипломатического сговора с Англией, который Николай I старался

КСАВЕРИЙ БРАНИЦКИЙ
Акварель неизвестного художника
Библиотека им. М. Ю. Лермонтова, Москва



осуществить через своего представителя фон-Бруннова, русский император не прочь был содействовать политическому перевороту во Франции и приходу к власти племянника Наполеона I—Людовика-Бонапарта. Николай рассчитывал при этом, что борьба за французский престол отвлечет Францию от событий на Ближнем Востоке.

---

26 октября 1839 г. «Русский Инвалид» отметил в хронике петербургской жизни, что прибывший из Любека пароход «Наследник» доставил в русскую столицу «камергера короля виртембергского Баччиокки»[35]. Баччиокки провел в Петербурге два месяца. Все это время он усердно посещал светские салоны, обращая на себя всеобщее внимание. Он сделался модной фигурой.

Этот интерес был обусловлен не столько его эксцентричной наружностью, сколько теми откровенными политическими намеками, которыми он с непонятной смелостью уснащал свою речь. Поэтому позволим себе привести здесь обширную характеристику Баччиокки, повидимому единственную в русской мемуарной литературе; она принадлежит перу М. Б. Лобанова-Ростовского, уже знакомого нам по рассказу его о встречах Лермонтова с Елизаветой Михайловной Хитрово.

Вот что писал Лобанов в 1857 г. о Феликсе Баччиокки.

«Это была довольно странная личность, в настоящее время играющая очень видную роль при императорском дворе в Париже и носящая высокий титул принца крови. Этот господин совершил путешествие морем из Любека в Петербург. Этому человеку в то время перевалило уже за 35 лет; он был среднего роста, широкоплеч и мускулист, волосы его были белокуры, но с рыжеватым оттенком, лицо окаймляла небольшая бородка. Он говорил по-французски свободно, но с заметным итальянским акцентом. Одевался он по последней парижской моде, но несколько подчеркнуто, как это свойственно итальянцам. Его жилеты, застегнутые на одну или две пуговицы, широко раскрывали грудь и позволяли видеть тонкую вышитую батистовую рубашку, украшенную тремя бриллиантами. Пальцы у него были в драгоценных перстнях, на брелоках также висели дорогие кольца, и вообще он обнаруживал ту страсть к драгоценностям,

которую я замечал у мужчин только в Риме и Мадриде. Это был большой говорун, не лишенный любезности, но что его особенно отличало и делало предметом общего интереса, это—его горячая вера в восстановление в ближайшем будущем наполеоновской империи в лице принца Людовика-Наполеона».

В следующей фразе Лобанов-Ростовский раскрывает истинную цель пребывания Баччиокки в Петербурге: он прибыл, чтобы выяснить отношение русского правительства к бонапартистскому перевороту, который уже намечался на летние месяцы 1840 г.

«Нет сомнения,—продолжает Лобанов,—что он был прислан с целью разузнать настроения русского двора и установить связь с родственником Бонапартов, Максимилианом Лейхтенбергским, зятем императора Николая. Чтобы иметь положение, которое могло бы открыть ему доступ ко двору и служить маской для его миссии, цель которой не подлежала оглашению, Б[аччиокки] путешествовал под видом камергера его величества короля Баварского, звание, которое он действительно имел; но так как его истинные намерения едва ли составляли для кого-нибудь тайну, то в течение двух месяцев пребывания в Петербурге он не мог добиться представления государю, однако, виделся с герцогом Максимилианом Лейхтенбергским, с Орловым и с некоторыми другими, близкими государю лицами. Я думаю, что его выслушали, но ничего ему не обещали.

Он вовсе не делал тайны из своих намерений и говорил громко первому встречному, а мне повторял ежедневно, что Орлеанская династия падет в ближайшем будущем, что не пройдет и года, как будет восстановлена империя, и что Людовик-Наполеон призван совершить эту реставрацию императорского престолонаследия. Он показал мне написанный масляными красками прекрасный портрет принца, в золотой раме, украшенный императорской короной и всеми атрибутами верховной власти. Людовик был изображен в черном фраке с большим крестом ордена Почетного легиона и лентой его по белому жилету. Лицо его было полно достоинства и мысли.

В конце 1839 г., когда происходил этот разговор, довольно трудно было поверить в столь скорое падение Орлеанской династии. Король был в полном обладании своих умственных способностей, а молодые принцы, сыновья его, призваны были, казалось, укрепить за своей семьей то, что было достигнуто их отцом... Поэтому я нередко спорил с Б[аччиокки], опровергая то, что мне казалось парадоксом с его стороны. Однажды, разгоряченный спором, он сказал мне, что предлагает мне пари на 100 тысяч франков против одной тысячи, что империя будет существовать в июле месяце следующего года. Я отклонил это предложение, говоря, что не считаю себя вправе играть наверняка, так как я был уверен в противном, поскольку можно быть в чем-нибудь уверенным в этом мире.—Ну, что ж,—сказал он,—я все-таки предлагаю это пари любому, кто его примет, будь это даже сам посланник короля, г. Барант.—Я поймал его на слове и в первое же мое посещение французского посольства рассказал г. Баранту то, что мне сказал Б[аччиокки]. Он улыбнулся, слушая меня, и попросил меня передать Б[аччиокки], что он, с своей стороны, готов выложить те же 100 тысяч франков против его ста тысяч. Мы некоторое время поговорили с ним об этой личности, которая обращала на себя внимание своей оригинальностью и большой самоуверенностью»[36].

К этому остается прибавить, что Феликс Баччиокки на самом деле был внучатым племянником Наполеона I и принадлежал к числу восторженных поклонников будущего Наполеона III. В 1836 г. Людовик-Наполеон уже пытался совершить бонапартистский переворот в Страсбурге. Французский посол Барант, так равнодушно реагировавший на провокационный вызов Баччиокки, на самом деле сохранял лишь мнимое спокойствие ради поддержания престижа Орлеанской династии, которую он представлял в Петербурге. Баранту было известно сочувственное отношение



А. К. ВОРОНЦОВА-ДАШКОВА
Миниатюра неизвестного художника
Музей изобразительных искусств, Москва

русского императора к намерениям Людовика-Бонапарта, который в это время открыто жил в Лондоне, поддерживая тайные связи с английским министром иностранных дел лордом Мельбурном и русским дипломатом Брунновым.

В начале 1840 г. тайное сочувствие Николая I замыслам Луи-Бонапарта сделалось явным. Предприимчивые французские газетчики выступили в печати с сенсационными разоблачениями связи русского императора с претендентом на французский престол. 18 февраля (н. ст.) 1840 г. в газете «La Presse» появилась статья, в которой было сказано, что в руках редактора этой газеты находятся личные письма Николая I

к Людовику-Бонапарту. В этих письмах—их, правда, никто не видел (напечатаны они не были)—якобы были изложены условия союза Николая I с Луи-Наполеоном, который в случае захвата престола гарантировал русскому императору мирные взаимоотношения России и Франции. При этом указывалось, что Николай, со своей стороны, обещал Луи-Бонапарту открыть рейнскую границу и отдать ему руку своей второй дочери, вел. княжны Ольги Николаевны. Уверенность в возможности такого брака поддерживалась тем, что недавно состоявшийся брак вел. княжны Марии Николаевны с родственником Бонапартов герцогом Максимилианом Лейхтенбергским рассматривался в бонапартистских кругах как дружелюбный акт со стороны Николая по отношению к их претензиям. По Парижу бродили слухи об этом тайном союзе Николая I и английского премьер-министра Пальмерстона с Луи-Бонапартом[37].

Тяга Луи-Наполеона к союзу с русским царем несомненна. Об этом свидетельствует дело III отделения, начатое 13 января 1840 г. и озаглавленное «О дошедшем слухе, что принц Луи-Бонапарте намерен прибыть в Россию»[38]. В секретном письме, содержащемся в этом деле, Бенкендорф извещает вице-канцлера Нессельроде о «высочайшем» повелении «для предупреждения неприятностей как нашему правительству, так и самому принцу Луи-Бонапарте» распорядиться о том, чтобы в случае, если слух этот подтвердится, Бонапарту не был бы засвидетельствован паспорт.

Настойчивое стремление Баччиокки добиться свидания с Николаем I, встречи его с Орловым и герцогом Лейхтенбергским, дерзкие намеки его во всех гостинных императорской столицы о готовящемся в самом ближайшем будущем перевороте Луи-Бонапарта, привели к тому, что атмосфера политических международных закулисных интриг проникла из канцелярии III отделения, министерства иностранных дел и приемных Зимнего дворца в более широкие круги—в так называемый «большой свет».

Разговоры о Франции и ее политических порядках занимали весь светский Петербург, и заставляли французского посла настороженно относиться к суждениям русских о Франции и о французах. Отрицательное суждение о французах воспринималось в этой атмосфере, как недоброжелательное отношение к существующему во Франции режиму. В создавшейся обстановке вызвать острый политический конфликт было чрезвычайно легко.

8

Мы уже говорили, что А. И. Тургенев был связующим звеном между Лермонтовым и петербургским дипломатическим кругом. Ему же пришлось быть посредником между Лермонтовым и французским посольством в момент, когда между ними назревало первое столкновение.

В декабре 1839 г., на вечеринке у Гогенлоэ первый секретарь французского посольства барон д'Андрэ от имени посла Баранта обратился к Тургеневу с вопросом: «Правда ли, что Лермонтов в известной строфе своей бранит французов вообще или только одного убийцу Пушкина?». Барант желал бы знать правду от Тургенева.

Речь шла о лермонтовском стихотворении на смерть Пушкина, писанном перед тем за три года. Тургенев точно текста не помнил, и обещал д'Андрэ достать его.

Встретив на другой день Лермонтова, Тургенев обратился к нему самому с этим вопросом. Сообщая ему на следующий день точный текст, Лермонтов писал:

«Посылаю Вам ту строфу, о которой Вы мне вчера говорили, для известного употребления, если будет такова Ваша милость»[39].

Однако справка Тургенева не понадобилась.

«Через день или два,—писал Тургенев Вяземскому, объясняя ему подробности этого события,—кажется, на вечеринке или на бале уже самого Баранта, я хотел показать эту строфу Андрэ, но он прежде сам подошел ко мне и сказал, что дело уже сделано, что Барант позвал на бал Лермонтова, убедившись, что он не думал поносить французскую нацию...».

Итак, приглашение Лермонтова на бал во французское посольство было поставлено Барантом в связь со стихами на смерть Пушкина. При этом следует отметить, что Барант интересовался не только текстом стихотворения, но также и мнением Тургенева: следует ли ему—Баранту—трактовать эти стихи, как выпад против представляемой им страны.

Справка Тургенева опоздала. Барант получил текст строфы через кого-то другого; оказалось, что перетолковать смысл строфы невозможно.

Гораздо важнее другое: в 1839 г. было придано значение стихам, написанным в начале 1837 г. Причем тогда, в дни гибели Пушкина, никто из иностранных послов, наблюдавших, как восприняло русское общество это трагическое событие, не отмечал, что в стихах Лермонтова оскорблено достоинство Франции. Очевидно, кто-то напомнил Баранту об этих стихах и внушил мысль, что они заключают в себе оскорбительный для Франции смысл.

Судя по тому, что Барант получил текст строфы еще прежде, чем его успел передать ему Тургенев, видно, что возле французского посла были какие-то люди, поспешно доставившие ему стихотворение Лермонтова, а может быть и внушавшие ему мысль, что в нем скрыт антифранцузский смысл.

Это неудавшееся подстрекательство должно было привести к весьма тяжелым для Лермонтова последствиям. Недаром, когда поэт уже находился под арестом после дуэли с Эрнестом Барантом и судебный процесс был в разгаре, общие литературные друзья Лермонтова и Тургенева упрекали последнего в том, что он не только (как они думали) ввел Лермонтова к Барантам, но и принимал участие в обсуждении его стихов. Цитированное выше письмо Тургенева к Вяземскому и было написано им из Москвы 8 апреля 1840 г. в оправдание от возводимых на него обвинений. Напомним, что, изложив с подчеркнутой точностью начало инцидента, Тургенев писал: «Я был вызван к изъявлению моего мнения самим Барантом». И заканчивал это письмо к Вяземскому горячим уверением: «Вот тебе правда, вся правда, и ничего кроме правды. Прошу тебя и себя и других переуверить, если, паче чаяния, вы думаете иначе»[40].

Тургенев отводил от себя тяжелое обвинение в том, что он принял участие в завязке этой политической интриги. В своем дневнике он отметил в тот день: «писал к К[нязю] Вязем[скому]—о Лермонт[ове] и Барант[ах]: оправдался...»[41].

Таким образом, наиболее осведомленные современники прямо связывали возникшее во французском посольстве в декабре 1839 г. недовольство по поводу стихотворения Лермонтова на смерть Пушкина с неблагоприят-

ными для поэта последствиями его дуэли с сыном французского посла, весной 1840 г.

Встречу Тургенева с д'Андрэ и письмо Лермонтова к Тургеневу с присылкой строфы о Дантесе мы датируем декабрем 1839 г. на основании уверенного заявления, сделанного во французской статье о Лермонтове, вышедшей в Париже в 1940 г.[42]. Автор этой статьи, пользовавшийся документами из архива Барантов, говорит, что Лермонтов был приглашен во французское посольство на новогодний бал, состоявшийся 14/2 января 1840 г. Отсюда следует, что разговор д'Андрэ с Тургеневым относится к концу декабря 1839 г.

Вспомним, что в это же время граф Соллогуб написал свою повесть «Большой свет», в которой высмеивал положение Лермонтова в великосветском кругу. Известно, что Соллогуб сочинил этот пасквиль по просьбе вел. княгини Марии Николаевны и в конце декабря читал его в рукописи царице и ее дочерям.

Одновременность этих двух событий указывает на то, что они связаны между собой.

Соллогуб оказался удобным исполнителем задуманной в Зимнем дворце литературной интриги. Очевидно, подстрекателями политического конфликта с французским посольством были люди, подобные графу Соллогубу.

Припомним, что обе эти интриги предшествовали столкновению Лермонтова с царскими дочерьми на новогоднем маскараде. Лермонтов уже знал о враждебном отношении к нему великой княгини Марии Николаевны и о ее намерении бороться с ним при помощи низкопробного памфлета. В январском номере «Отечественных Записок» было опубликовано его стихотворение «Как часто пестрою толпою окружен» с демонстративно выставленной датой: «1 января»:

О, как мне хочется смутить веселость их,
И дерзко бросить им в глаза железный стих,
Облитый горечью и злостью!..

Правящая верхушка николаевской России восприняла это стихотворение, как дерзкий ответ поэта на попытки скомпрометировать его в глазах русского общества. Этот эпизод возбудил в Николае I сильную личную ненависть к Лермонтову и усилил враждебное отношение к поэту ближайших помощников царя.

9

Эрнесту Баранту был 21 год. Он окончил высшую школу, носил звание доктора Боннского университета и числился атташе Кабинета министра иностранных дел Франции. Отец хотел сделать его дипломатом, но Эрнест Барант интересовался, главным образом, «многочисленными победами у женщин», вызывавшими «не менее многочисленные отчаянные письма его матери»[43]. В 1838 г. посланник вызвал сына к себе в Петербург и стал готовить его к дипломатической деятельности. Когда в феврале 1840 г. Андрэ уехал из Петербурга, Эрнест уже смог временно заменять его в делах посольства.

«Это теперь единственный помощник, которого я имею при себе,—писал Барант-отец Тьеру.—Зная Вашу обязательность, я уверен, что Вы примете во внимание его право на назначение вторым секретарем: это будет справедливо по отношению к нему и знаком расположения ко мне»[44].



ЗДАНИЕ АРСЕНАЛА В ПЕТЕРБУРГЕ, ГДЕ ПРОИСХОДИЛО СВИДАНИЕ АРЕСТОВАННОГО ЛЕРМОНТОВА С ЭРНЕСТОМ БАРАНТОМ

Рисунок С. Галактионова

Русский музей, Ленинград

Эрнест Барант был посвящен во все дела посольства. Об этом можно судить по его письму, написанному из-за границы уже после отъезда из Петербурга: «чаша терпения была переполнена более, чем Вы предполагали»[45], сообщал он отцу, описывая настроения во французском министерстве иностранных дел по поводу затянувшегося отсутствия Палена. Касаясь далее секретов дипломатической почты, он проявляет полную осведомленность в делах французского посольства в Петербурге.

Тем не менее, Эрнест Барант, очевидно, не производил серьезного впечатления. Рассказывая о своей дуэли Белинскому, Лермонтов охарактеризовал Баранта, как «салонного Хлестакова»—такой, по крайней мере, вывод сделал Белинский на основании лермонтовского рассказа.

Посвященный отцом во все сложные перипетии его дипломатической игры, молодой атташе проявил тем не менее исключительную неосмотрительность, когда, в самый напряженный момент обострения франко-русских отношений, бросил в ссоре с Лермонтовым свою вызывающую фразу: «Если бы я был в своем отечестве, то знал бы, как кончить это дело».

Лермонтов тотчас дал ему понять, как прозвучала эта фраза в устах дипломата, и придал спору принципиально-политический характер: «В России следуют правилам чести так же строго, как и везде,—отвечал ему Лермонтов,—и мы меньше других позволяем себя оскорблять безнаказанно».

Вспомним, что именно в это время Барант-отец сообщал Гизо свой взгляд на положение Франции и считал, что ошибки во внешней политике королевского правительства могут повести к оскорблению французской «национальной гордости» и к вооруженному вмешательству держав в дела Франции. «Будет война,—писал Барант,—но не 1792 года, а 1813-го»[46].

В ответе Лермонтова содержался намек и на переживаемый политический момент.

Эрнест Барант вызвал Лермонтова на дуэль, но в то же время он, очевидно, ясно понял свою ошибку: о ссоре и о дуэли он не сказал даже отцу. Но по городу пошли слухи. И эти слухи стали известны в Зимнем дворце.

10

«Воздушный корабль» написан в Ордонанс-гаузе в первые дни заключения. Это можно заключить из слов Белинского, на которые биографы и комментаторы Лермонтова почему-то не обращают внимания. «Лермонтов под арестом за дуэль с сыном Баранта... Читает Гофмана, переводит Зейдлица и не унывает»[47],—пишет Белинский Боткину 15 марта.

Действительно, многим казалось, что привлечение к суду не будет иметь для Лермонтова серьезных последствий. Он вышел на дуэль, как формулировала военно-судная комиссия, «не по одному личному неудовольствию, но более из желания поддержать честь русского офицера». По городу прошел слух, что царь отнесся к Лермонтову снисходительно. И даже Белинский поверил этому слуху. «Государь сказал,—писал он Боткину,—что если бы Лермонтов подрался с русским, он знал бы, что с ним сделать, но когда с французом, то три четверти вины слагается»[48].

Мало того: некоторые считали, что происшествие может обернуться в невыгодную для Барантов сторону.

Н. Ф. ПЛАУТИН
Акварель А. Клюндера
Литературный музей, Москва



«Я полагаю, что Баранту неприлично здесь оставаться. Необходимо, чтобы он уехал, либо навсегда, либо хотя бы в отпуск,—писал Л. И. Голенищев-Кутузов в своем дневнике 17 марта.—Наш августейший монарх, всегда настроенный против Людовика-Филиппа и французов, безусловно рад, имея вескую причину засвидетельствовать свое неудовольствие, и Барант-отец возможно тоже уедет в отпуск на некоторое время»[49].

Но, правильно угадывая отношение Николая I к июльской монархии, Голенищев-Кутузов не представлял себе всей нелюбви русского императора к Лермонтову.

Дело повернулось иначе, чем предполагали Голенищев-Кутузов и другие здравомыслящие люди. В первых числах марта царь в разговоре с Нессельроде высказал свое действительное отношение к дуэли. Он распорядился привлечь Лермонтова к суду, а сыну посланника на время суда порекомендовал выехать из России. Это свое решение царь сообщил в тот момент, когда франко-русские дипломатические отношения достигли высшей степени напряжения.

«Государь не может решиться отпустить Палена, однако, мой муж надеется, что медлить с этим больше не станут... Некоторые из здешних дипломатов утверждают, что Барант уедет, если Пален продолжит свое пребывание,—писала жена министра иностранных дел К. В. Нессельроде своему сыну [18/6 марта] 1840 г.—Со вчерашнего дня я в тревоге за Баранта, которого люблю; у сына его месяц тому назад была дуэль с гусарским офицером: дней пять только это стало известно. Государь сказал моему мужу, что офицера будут судить, а потому противнику его оставаться здесь нельзя. Это расстроит семью [Барантов], а потому тяжело для твоего отца. Напрасно Барант тотчас не сказал ему об этом: он бы посоветовал ему тогда же услать сына»[50].

Но уже сказано, что Барант-отец сам узнал о дуэли не сразу: «Вы избежали ужасающего беспокойства,—сочувственно писал Баранту его зять

г. Аниссон дю Перрон из Рима,—так как узнали обо всем этом уже после события»[51].

Таким образом, министр иностранных дел Нессельроде не хотел портить своих личных отношений с Барантом и со своей стороны тоже заботился о том, чтобы ни Эрнест Барант, ни его секундант Рауль д'Англес не были привлечены к судебному следствию.

Вскоре после ареста Лермонтова жена Нессельроде снова делилась новостями с сыном в письме от 28/16 [марта]: «Я тебе сообщала о дуэли Баранта,—писала она.—Офицер Лементьев [?!] под судом, а его секундант, который сам себя выдал, под арестом. Надеются, что наказания не будут строги. Государь был отменно внимателен к семье Баранта, которой все выказали величайшее сочувствие. Сын их уезжает на несколько месяцев»[52].

Военно-судная комиссия начала свою работу 15 марта. Начальник штаба Гвардейского корпуса Веймарн, распорядившись допросить арестованного Столыпина, должен был позаботиться о снятии показаний и с противника. Однако он не мог решить этот вопрос самостоятельно и поверг его «на усмотрение» великого князя Михаила Павловича:

«... вменить в обязанность сей комиссии,—приказывал Веймарн генерал-адъютанту Кноррингу,—дабы оная о всех предметах, до г. Баранта касающихся, не сносилась прямо с французским посольством, но представляла о том по Начальству для доклада его императ[орскому] высоч[еству] и чтоб комиссия начала это дело немедленно»[53].

18 марта комиссия военного суда заготовила вопросы для Баранта и, согласно указанию Веймарна, препроводила их при секретном рапорте для передачи Баранту «через кого следует».

Великий князь Михаил Павлович в свою очередь передал «предметы до г. Баранта касающиеся» на усмотрение графа Нессельроде, приказав: «переведя вопросы на французский язык, препроводить их г. министру иностранных дел»[54].

Однако предписание Михаила Павловича пришло к Нессельроде лишь 23 марта. Нессельроде распорядился: «Отвечать, что Барант уехал...»[55]. Между тем, еще накануне Барант находился в Петербурге. 22 марта, как мы знаем, он был на свидании с Лермонтовым на Арсенальной гауптвахте.

Ответ Нессельроде был препровожден Михаилу Павловичу 24 марта: «Вследствие предписания Вашего императорского высочества от 22 марта под № 261,—писал граф Нессельроде,—имею честь донести, что французский подданный Эрнест де Барант уехал уже за границу; а потому и не предстоит возможности исполнить требование комиссии военного суда об отобрании у него ответов по присланным вашим высочеством вопросным пунктам, которые я поставлю долгом возвратить при сем...»[56].

Михаил Павлович понял, что комиссия опоздала переслать вопросы Баранту, промешкав за переводом. «Почему не отправлены вопросы на Российском языке?»—надписал на бумаге Нессельроде великий князь, забыв, очевидно, что сам распорядился перевести их на французский. И добавил: «Немедленно исполнить это! послав при записке в дежурство кав[алерийского] корпуса». Смысл этой резолюции нам не вполне ясен. Но видно, что Михаил Павлович был раздражен отъездом Эрнеста Баранта. Он не входил при этом в расчеты Нессельроде.

11

Вначале французский посол медлил с отправлением сына из Петербурга. Он ожидал, видимо, разрешения дипломатического кризиса. Однако 6 марта он убедился, что остается попрежнему на своем посту в Петербурге. Теперь Барант мог надеяться, что Тьер согласится назначить Эрнеста вторым секретарем посольства. Отъезд его разрушил бы эти планы, а кроме того, грозил оглаской дела за границей.



ВЕЛИКАЯ КНЯГИНЯ МАРИЯ НИКОЛАЕВНА
Портрет маслом К. Брюллова
Русский музей, Ленинград

21 марта посол решил воспользоваться советом русского самодержца и официально обратился в министерство иностранных дел к Нессельроде с просьбой выдать паспорт Эрнесту Баранту, направляющемуся в Париж «завтра, 3 апреля»[57]. Это было 22 марта по старому стилю.

Но как ни стремился Нессельроде оберечь Эрнеста Баранта от какого бы то ни было участия в судебном следствии, молодой дипломат все же успел вмешаться в судное дело Лермонтова. Оставаясь на свободе, Барант, которому кто-то преднамеренно сообщил о показаниях Лермонтова на суде, продолжал бывать в свете и повсюду опровергал их. Казалось бы, лучшим способом их оспорить было дать суду свои—встречные.

Но к этому он нисколько не стремился. Тут Нессельроде и Барант-отец уже стали торопить Эрнеста с отъездом. Однако молодой Барант промешкал в Петербурге еще один день.

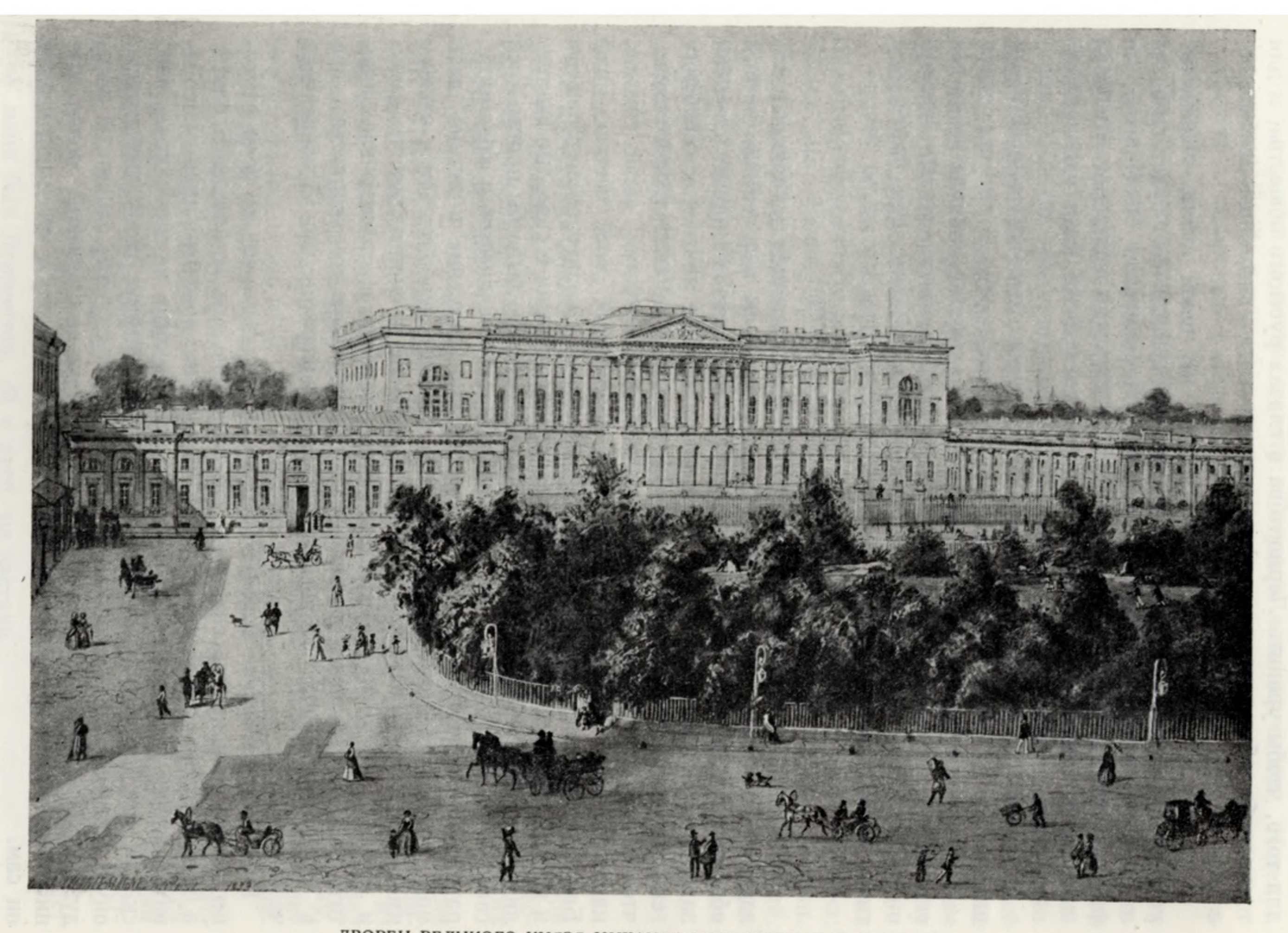
Тем временем Лермонтов, которому Шан-Гирей и другие приятели сообщили о поведении Эрнеста Баранта и о его предстоящем отъезде, вызвал его к себе для личного, неофициального объяснения. 22 марта Александр Браницкий—брат Ксаверия—привез Баранта на Арсенальную гауптвахту. Из показаний Лермонтова известно, что Барант отказался от своих претензий. Однако поэт не мог раскрыть суду всех последствий своего объяснения с Барантом: как свидетельствует А. А. Краевский, Лермонтов расстался с Барантом, «обещав продолжить с ним дуэль за границей»[58].

Эрнест Барант уехал, но Лермонтову было предъявлено дополнительное обвинение за попытку вторично вызвать его на поединок. При этом современники указывали, что свидание на Арсенальной гауптвахте стало известно начальству от матери Эрнеста Баранта. Это совершенно понятно: она была заинтересована в осуждении Лермонтова, чтобы помешать ему вторично драться с Эрнестом, но до сих пор было неизвестно, что в военно-судное дело о дуэли вмешался сам французский посол. Удаление Лермонтова из Петербурга не удовлетворяло его. Он добивался большего: чтобы Лермонтов официально отказался от своего ответа на суде о том, что стрелял в воздух.

Уже говорилось, что посол не терял надежды на скорое возвращение Эрнеста в Петербург и на его назначение секретарем посольства. В письме от 9 апреля (28 марта) барон д'Андрэ, описывая свои впечатления от беседы с одним из крупных чиновников министерства иностранных дел в Париже о дуэли Баранта с Лермонтовым, передавал его мнение: «это дело не может принести... никакого вреда», «это—обыкновенная история»... «Вы скоро увидите вашего сына,—уверял Андрэ своего патрона,—он от этого ничего не потеряет». Сам Эрнест осторожно сообщал отцу 12 апреля/31 марта, что дело его уже стало известно во французском посольстве в Берлине, правда, «в немного искаженном виде». «Я в нескольких словах исправил фактическую ошибку»,—добавляет он, имея, очевидно, в виду дошедшие до Берлина слухи о выстреле Лермонтова в сторону. «Дело Эрнеста теперь известно,—пишет через несколько дней встревоженный д'Андрэ из Парижа.—Я надеюсь, что газеты ничего не будут об этом сообщать...». Но в том же письме Андрэ вынужден рассказать Баранту о том, что докладывал министру иностранных дел о дуэли Эрнеста и что в связи с этим Тьер отказался возвратить молодого атташе в Петербург. Наконец, 25/13 апреля Андрэ смог успокоить посла: «Возможно, что вам... через несколько недель вернут Эрнеста. Мне кажется, что для этого имеются очень хорошие шансы. Я совершенно уверен, что он будет моим заместителем. Но когда? этого я не знаю...»[59].

Посол получил это письмо 27 апреля. Лермонтов был уже осужден, но находился еще в Петербурге.

Барант-отец понимал, что Эрнеста, отстраненного от участия в суде и клеветавшего на арестованного Лермонтова, можно было вернуть в Петербург, только реабилитировав его в глазах петербургского общества. Для этого следовало добиться от Лермонтова письма, в котором он признал бы ложность своих показаний перед судом. Такое письмо должно было служить оправданием Эрнесту Баранту.



ДВОРЕЦ ВЕЛИКОГО КНЯЗЯ МИХАИЛА ПАВЛОВИЧА В ПЕТЕРБУРГЕ

Акварель И. Шарлеманя, 1853 г.

Русский музей, Ленинград

Как будет видно в дальнейшем из документов, Барант прибег к помощи Бенкендорфа. Бенкендорф потребовал от Лермонтова извинительного письма к Эрнесту Баранту. Шеф жандармов сделал это предложение для того, чтобы уронить Лермонтова в глазах русского общества, и для того, чтобы обеспечить сыну французского посла спокойное пребывание в Петербурге.

Барант-отец остерегался в этот момент не новой дуэли—Лермонтов уезжал в ссылку. Он опасался, что его мнительный сын будет страдать от уколов самолюбия даже в отсутствие Лермонтова. Невероятно, но факты, однако, говорят о том, что французский дипломат требовал высылки и унижения национального русского поэта ради удовлетворения своих семейных интересов.

Бенкендорф охотно пошел навстречу Баранту. Его собственные планы вполне совпадали с намерениями французского посла.

Лермонтов понимал, что требование Бенкендорфа оскорбляло не только его личную честь, но и национальное достоинство русского. Вот почему он решил обратиться через Михаила Павловича к царю с просьбой защитить его от невозможного требования Бенкендорфа:

«Ваше императорское высочество!

Признавая в полной мере вину мою, и с благоговением покоряясь наказанию, возложенному на меня его императорским величеством, я был ободрен до сих пор надеждой иметь возможность усердною службой загладить мой проступок, но, получив приказание явиться к господину генерал-адъютанту графу Бенкендорфу, я из слов его сиятельства увидел, что на мне лежит еще обвинение в ложном показании, самое тяжкое, какому может подвергнуться человек, дорожащий своей честью. Граф Бенкендорф предлагал мне написать письмо к Баранту, в котором бы я просил извиненья в том, что несправедливо показал в суде, что выстрелил на воздух. Я не мог на то согласиться, ибо это было бы против моей совести; но теперь мысль, что его императорское величество и ваше императорское высочество может быть разделяете сомнение в истине слов моих, мысль эта столь невыносима, что я решился обратиться к вашему императорскому высочеству, зная великодушие и справедливость вашу, и будучи уже не раз облагодетельствован вами; и просить вас защитить и оправдать меня во мнении его императорского величества, ибо в противном случае теряю невинно и невозвратно имя благородного человека.

Ваше императорское высочество позволите сказать мне со всею откровенностию: я искренно сожалею, что показание мое оскорбило Баранта; я не предполагал этого, не имел этого намерения; но теперь не могу исправить ошибку посредством лжи, до которой никогда не унижался. Ибо, сказав, что выстрелил на воздух, я сказал истину, готов подтвердить оную честным словом, и доказательством может служить то, что на месте дуэли, когда мой секундант, отставной поручик Столыпин, подал мне пистолет, я сказал ему именно, что выстрелю на воздух, что̀ и подтвердит он сам.

Чувствуя в полной мере дерзновение мое, я однако осмеливаюсь надеяться, что ваше императорское высочество соблаговолите обратить внимание на горестное мое положение и заступлением вашим восстановить мое доброе имя во мнении его императорского величества и вашем...»[60].

Лермонтов рассчитывал, что Михаил Павлович покажет письмо царю. Так оно и случилось: 29 апреля начальник штаба корпуса жандармов Дуббельт сделал на письме помету: «Государь изволил читать. К делу». Но «высочайшей» резолюции на это письмо не последовало.

Письмо сохранилось в деле III отделения[61]. Царь передал его Бенкендорфу.

«Эрнест может возвратиться,—писал 12 мая/30 апреля посол Барант барону д'Андрэ в Париж.—Лермонтов вчера должен был уехать, полностью и по заслугам уличенный в искажении истины; без этой тяжелой вины, едва ли он был бы наказан. Я хотел бы большей снисходительности,—Кавказ меня огорчает, но с таким человеком нельзя было бы полагаться ни на что; он возобновил бы свои лживые выдумки, готовый поддержать их новой дуэлью. После одной или двух бесед, которые я должен иметь, я напишу г-ну Тьеру о том, что прошу возвратить мне Эрнеста. Поговорите же, я вас прошу, об этой доброй услуге, чтобы ему обеспечили командировку в первой половине июня»[62].

Барант очень уверенно говорит в этом письме, что Лермонтов был осужден собственно не за дуэль, а за показание, которое обидело его сына. Барант не ожидал, что царь пошлет Лермонтова под чеченские пули. Но, уже зная о суровом приговоре, он не отказался от своих претензий. Французский посол не усомнился в своем праве ставить судьбу русского поэта и офицера в прямую зависимость от своих узко личных интересов.

Бенкендорф и Нессельроде охотно поддерживали Баранта.

12

Литературная Москва была взволнована встречей с автором «Героя нашего времени». В значительном и приподнятом тоне говорится о Лермонтове в воспоминаниях и дневниках тех, кто наблюдал его в московских домах весною 1840 г.

Но встречу с Лермонтовым на обеде у Гоголя современники отметили как литературное событие. Из мемуаров известно, что на этом традиционном торжестве в саду у Погодина Лермонтов читал отрывок из «Мцыри». Этот выбор был, разумеется, не случайным. Вышедший из-под ареста и направлявшийся в новую ссылку, Лермонтов, читая эту поэму, иносказательно говорил и о своей судьбе. Недаром самый стих «Мцыри» кто-то сравнил «с работою заключенного, который неустанно стучит двойным стуком в стену своего каземата»[63].

Среди гостей находились П. А. Вяземский, М. Ф. Орлов, М. А. Дмитриев, Загоскин, Хомяков, Самарин... Однако неопубликованные записи из дневника А. И. Тургенева за 1840 г. дополняют новыми, важными подробностями сведения о пребывании Лермонтова в Москве и, в частности, на обеде у Гоголя.

8 мая, в день приезда Лермонтова в Москву[64], Тургенев записывает в дневнике:

«У меня был Лермонтов. Я у него, не застали...

9 мая... К Свербеевой. С ней у крыльца. Там и Павлов. Оттуда к Лермонтову, не застал, домой и к Гоголю на Девичье Поле у Погодина: там уже la jeune Russie* съехалась: это напомнило мне и н а ш п о д д е в и-

* Молодая Россия.

ченский Арзамас при Павле I. Мы пошли в сад обедать. Стол накрыт в саду: Лермонт[ов], К. Вязем[ский], Баратынский, Сверб[еевы], Хомяков, Самарин, актер Щепкин, Орлов, Попов, Хотяева и пр[очие]. Глинки; веселый обед. С Лермонт[овым] о Барантах, о Кн. Долгорук[ове] и о Бахерахтше. К. Долг[оруков] здесь и скрывается от публики. Жженка—и разговор о религии. В 9 час. разъехались. Приехал и Чадаев. Я домой и опять к Павлов[у], кот[орый] ошибкой приглашен не был...

10 мая... Вечер у Сверб[еевой] с гр. Зубовой. Павлова: подарил ей лиру. Очень довольна. Лермонтов и Гоголь. До 2 часов. Гр. Зубова звала обедать. Завтра. Был у кн. Щерб[атовой]. Сквозь слезы смеется. Любит Лермонт[ова]...»[65].

Снова, как и в своих петербургских записях, Тургенев заносит в дневник факты, расширяющие наше представление о круге знакомых Лермонтова. Однако на этот раз записи Тургенева гораздо содержательнее.

Прежде всего следует расшифровать смысл, вложенный в название, которым Тургенев охарактеризовал собрание московских литераторов и ученых—«Молодая Россия». При этом Тургенев отметил, что гости, съехавшиеся на именины Гоголя, напомнили ему «поддевиченский Арзамас». «Поддевиченский Арзамас»—это молодое содружество воспитанников московского благородного университетского пансиона, окончивших его на грани XVIII и XIX столетий. В памяти Тургенева воскресает литературное общество, возникшее в доме отца его И. П. Тургенева—участника общества—Андрей и Николай Тургеневы, молодой Жуковский, Мерзляков. Впоследствии и Жуковский, и Николай Тургенев, и сам Александр стали деятельными членами настоящего «Арзамаса»,—под видом литературного общества выступавшего в роли защитника просвещения и противника крепостнической реакции.

Эти ассоциации в 1840 г. были для Тургенева уже историческими. Но они были вызваны в его памяти встречей с выдающимися представителями нового поколения. Понятие «Молодая Россия»—в устах Тургенева не более, чем синоним «Молодой Германии» или «Молодой Франции»—либеральных литературных объединений, возникших после бурных событий революционного 1830 г. Выражение, употребленное Тургеневым в пору, когда революционная—герценовская—«Молодая Россия» еще не выступила на историческую арену, позволяет угадывать оппозиционный дух, который старый арзамасец почувствовал в оживленном собрании на Девичьем поле. Очевидно, это общее настроение было усилено еще встречей с Лермонтовым.

Впоследствии участники этого праздника разойдутся в оценке «Героя нашего времени». Но тогда—весною 1840 г.—талант Лермонтова встретил единодушное признание.

«Никто еще не писал у нас такою правильною, прекрасною и благоуханною прозою,—замечал Гоголь, оценивший огромное значение „Героя нашего времени“ для развития русской реалистической литературы.—Тут видно больше углубления в действительность жизни,—продолжает Гоголь.—Готовился будущий великий живописец русского быта»[66].

«Живо помню слова Ваши,—писал Гоголю в июне 1840 г. С. Т. Аксаков,—что Лермонтов-прозаик будет выше Лермонтова-стихотворца»[67].

Как можно судить по письму Аксакова, мнение Гоголя о лермонтовском романе сложилось ко времени их встречи в Москве. А новое свидетельство Тургенева о затянувшейся до 2 часов ночи беседе Лермонтова и Гоголя позволяет думать, что личное знакомство их было гораздо значительнее, чем это казалось до сих пор.

Из записи Тургенева мы узнаем, что Лермонтов встретился на обеде у Гоголя с великим актером Щепкиным—факт в биографии Лермонтова неизвестный. Неизвестно было до сих пор и о встрече его в Москве с Баратынским.

ПРЕДПИСАНИЕ НИКОЛАЯ I О СРОЧНОМ ОКОНЧАНИИ ДЕЛА О ДУЭЛИ ЛЕРМОНТОВА С БАРАНТОМ

Институт литературы, Ленинград

«Лермонтов сделал на всех самое приятное впечатление»[68],—записал в дневнике Юрий Самарин.

В эти же дни, когда Москва с таким интересом встречала Лермонтова, Тургенев навещает в Москве кн. М. А. Щербатову. Трогательное впечатление производит ее неизменное чувство, отмеченное в одной строке дневниковой записи: «Сквозь слезы смеется. Любит Лермонт[ова]».

Но самое важное для нашей темы—это известие о том, что Лермонтов, посвятив Тургенева во все перипетии истории своей высылки из Петербурга, назвал ему ее главных участников. «С Лермонтовым о Барантах, о кн. Долгорук[ове] и о Бахерахтше». Нам уже известны роль Барантов в деле Лермонтова и участие в дуэльной истории Терезы Бахерахт. Совершенно ясно, что третье лицо—князя Долгорукова—Лермонтов назвал

в той же связи. «К. Долг[оруков] здесь и скрывается от публики»,— многозначительно добавляет Тургенев.

Итак, запись указывает на участие Долгорукова в истории высылки Лермонтова. Это свидетельство Тургенева потребует еще дополнительных изысканий со стороны биографов Лермонтова и Пушкина. Ибо в записи Тургенева назван не кто иной, как П. В. Долгоруков—«Банкаль», известный той низкой ролью, которую он сыграл в истории гибели Пушкина. Кн. Долгоруков—«гнусный литературный мошенник»,—как назвал его в своем дневнике тот же Тургенев,—посещал в Петербурге те же дома, где бывали многие знакомые Лермонтова. Изощренный любитель скандальных историй, которые он любил сам создавать для того, чтобы заносить их в свои мемуары, ненавистник всех даровитых людей, не принадлежавших, как он, к ветви древнейших князей, трус перед сильными и наглый со слабыми, «Банкаль» тогда же, зимой 1839—1840 г., вмешался в дуэль Лобанова-Ростовского с кн. Львом Гагариным. Эта дуэль не состоялась. Она была раскрыта жандармами, и Лобанов-Ростовский, описывая в своих мемуарах эту историю, довольно ясно давал понять, что о дуэли III отделению донес «Банкаль». Заметим, что в эту же зиму Долгоруков бывал в доме Баранта[69].

Убеждаясь все более, что в истории столкновения Лермонтова с Барантами неотступно действовала чья-то провокация, мы неизбежно приходим к предположению—не на эту ли подлую роль Долгорукова указывал в своем рассказе Тургеневу проницательный Лермонтов, называя ему основных виновников своей ссылки в кавказскую армию?

Ответ на этот вопрос может быть дан после специальных тщательных изысканий, которые, возможно, свяжут переломный драматический эпизод биографии Лермонтова с трагическим концом Пушкина. Но знаменательно, что «Банкаль», находясь в Москве, скрывался от публики в то самое время, когда литературная Москва провожала Лермонтова в опасную экспедицию. Все понимали, что рискуют потерять поэта, так много обещавшего в будущем. «Боюсь не убили бы. Ведь пуля дура, а он с истинным талантом, и как поэт, и как прозатор»,—писал А. С. Хомяков Н. М. Языкову из Москвы 20 мая 1840 г.[70].

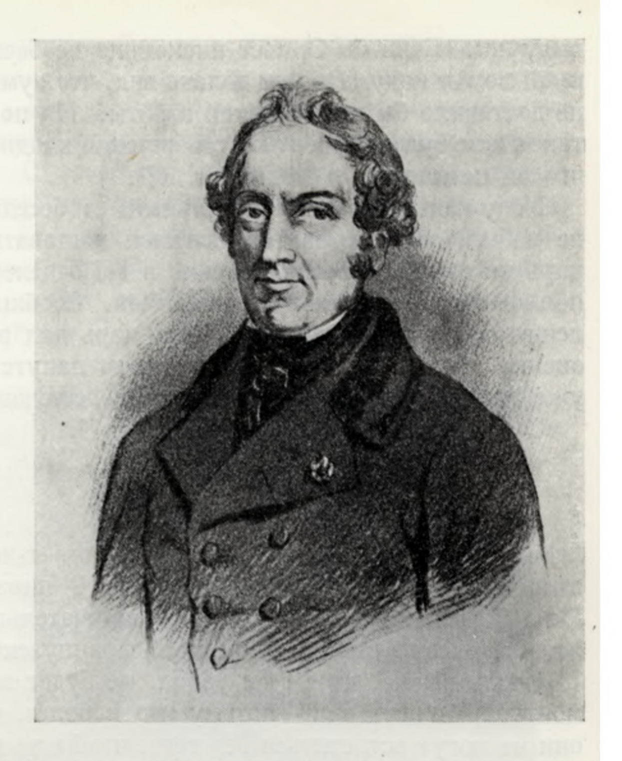
Лермонтов уехал из Москвы на Кавказ в двадцатых числах.

13

Петербургские друзья не переставали тревожиться за судьбу Лермонтова. Они хлопотали о полном его помиловании и, оказывается, недвусмысленно указывали на Барантов как на прямых виновников его высылки.

Об этих новых и важных фактах мы узнаем из письма самого посланника к барону д'Андрэ. Письмо датировано 4 июня/23 мая 1840 г. Барант сообщает Андрэ об отношении к Лермонтову различных слоев столичного светского общества и впервые цинично раскрывает свою непосредственную связь по делу Лермонтова с шефом жандармов Бенкендорфом.

Как и в предыдущих письмах, Барант продолжает жаловаться на «досадную изоляцию», в которой он очутился после отъезда Лермонтова. Лица из петербургского литературного круга, прежде постоянно встречавшиеся с Барантом, очевидно, теперь перестали его посещать. У Баранта продолжают бывать только те, кто равнодушен к судьбе поэта.



БАРАНТ-ОТЕЦ
Литография

Единственным советчиком Баранта, который продолжает проявлять живейший «интерес» к делу Лермонтова, оказывается граф Бенкендорф. Он пугает Баранта рассказами о том, что «лживые выдумки» Лермонтова могут повести к новой дуэли его с Эрнестом. Бенкендорф убеждает Баранта не смягчать своих требований к Лермонтову. Заинтересованный в том, чтобы Барант не поддался влиянию русского общественного мнения, которое проникает в высший петербургский свет через друзей Пушкина, шеф жандармов провоцирует посла и вслед затем бесстыдно ставит судьбу Лермонтова в зависимость от незаконных претензий семьи Барантов. При этом Бенкендорф продолжает указывать, что единственным условием для смягчения участи Лермонтова может быть только его извинительное письмо.

Но Барант—опытный дипломат—не хочет открыто ссориться с русским обществом. Он чувствует, что возвращение Эрнеста следует несколько отсрочить:

«Я еще не тороплю с возвращением Эрнеста,—пишет он,—приличия требуют его задержать, потому что г. Лермонтов был строго наказан. Все согласны, что вина его, но говорят, что друзья его добиваются уменьшить его вину, и делают вид, что удивляются, что мы приняли это так близко к сердцу. Для того, чтобы выяснить, что они об этом думают, нужно это серьезно разузнать, потому что среди всех, с кем мы встречаемся, воцарилось равнодушие и забвение после строгого и справедливого осуждения поведения Лермонтова. Граф Бенкендорф, будучи в этом деле, как и во всех других, рассудительным и услужливым, думает так же, как и я, и с еще большим знанием дела, что нельзя иметь никакой гарантии в случае, если бы мы получили полное снисхождение для г. Лермонтова в том, чтобы он полностью признал правду, поскольку он является человеком, способным на следующий же день болтать лживые

выдумки. Если бы Эрнест нисколько не беспокоился о том, что тот или иной может подумать или делать вид, что думает, то его присутствие здесь не доставило бы мне никакой заботы. Но по моим представлениям он не таков и не будет относиться совершенно хладнокровно, и по-моему хорошо, что он несколько запаздывает...»[71].

«Услужливый и рассудительный» в беседах с Барантом Бенкендорф не забыл, что Лермонтов пытался жаловаться на него царю. Однако царь не только переслал письмо в III отделение, но вскоре выразил свое полное согласие с шефом жандармов. Сообщая императрице свои впечатления о «Герое нашего времени», царь дал роману резко отрицательную оценку и заключил письмо жестоким напутствием по адресу его автора, уже находившегося в то время в действующем отряде в Чечне:

«Счастливого пути, г. Лермонтов!»[72].

14

Мы располагаем еще одним письмом—г-жи Барант к ее мужу. Оно отправлено из Парижа в Петербург 2 января/21 декабря 1841/1840 г. Г-жа Барант пишет, что добилась окончательного согласия Гизо на утверждение ее сына вторым секретарем французского посольства в Петербурге.

«Очень важно, чтобы ты узнал, не будет ли затруднений из-за г. Лермонтова,—пишет она,—потому что я более, чем когда-либо уверена, что они не могут встретиться без того, чтобы не драться на дуэли. Поговори с г. Бенкендорфом, можешь ли ты быть уверенным, что он выедет с Кавказа только во внутреннюю Россию, не заезжая в Петербург. Справься, возвратили ли ему его чины. Пока он будет на Кавказе, я буду беспокоиться за него. Было бы превосходно, если бы он был в гарнизоне внутри России, где бы он не подвергался никакой опасности...»[73].

Французский историк, писатель и дипломат Барант и его супруга, лицемерно беспокоясь о судьбе Лермонтова, считают лучшею участью для гениального русского поэта пребывание в провинциальной казарме николаевской армии.

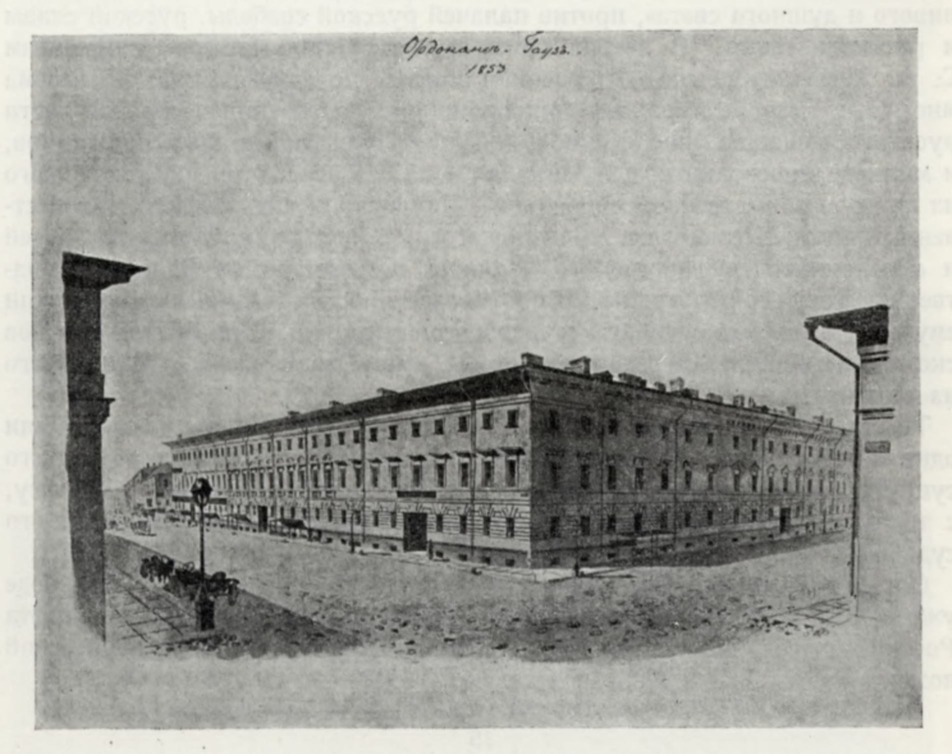
Трудно без чувства горечи и возмущения читать об этих «заботах» хозяйки дипломатического и литературного салона. Кстати, вопрос ее о чинах Лермонтова показывает, что Баранты не были осведомлены о подробностях судебного приговора: как известно, Лермонтов был переведен в Тенгинский полк тем же чином.

В свете переписки Барантов становятся до конца ясными причины, из-за которых оказывались бесплодными все усилия многочисленных друзей поэта исхлопотать для него «прощение» и позволение вернуться в столицу.

Музыкант Ю. К. Арнольд, посещавший в начале 1840-х годов «понедельники» Владимира Федоровича Одоевского, запомнил разговор, истинный смысл которого становится понятным только теперь, в свете вновь обнаруженных материалов.

«Не помню я,—пишет Арнольд,—кто именно в один из декабрьских понедельников 1840 года привез известие, что „старуха Арсеньева подала на высочайшее имя весьма трогательное прошение о помиловании ее внука Лермонтова и об обратном его переводе в гвардию“. Завязался, конечно, общий и довольно оживленный диспут о том, какое решение воспоследует со стороны государя императора. Были тут и оптимисты и пессимисты:

первые указали на то, что Лермонтов был ведь уже раз помилован и что Арсеньева женщина энергичная да готовая на всякие пожертвования для достижения своей цели, а вследствие того наберет себе массу сильнейших заступников и защитниц, ergo—результатом неминуемо должно воспоследовать помилование. С своей же стороны пессимисты гораздо основательнее возражали: во-первых, что вторичная высылка Лермонтова, при переводе на сей раз уже не в прежний нижегородский драгунский, а в какой-то пехотный полк, находящийся в самом отдаленнейшем и опаснейшем пункте всей военной нашей позиции, доказывает, что государь император считает второй проступок Лермонтова гораздо предосудительнее



ЗДАНИЕ ОРДОНАНС-ГАУЗА В ПЕТЕРБУРГЕ, ГДЕ НАХОДИЛСЯ ЛЕРМОНТОВ ПОД АРЕСТОМ ВО ВРЕМЯ СЛЕДСТВИЯ ПО ДЕЛУ О ДУЭЛИ С БАРАНТОМ

Акварель Ф. Баганца, 1853 г.

Музей города, Ленинград

первого; во-вторых, что здесь вмешаны политические отношения к другой державе, так как Лермонтов имел дуэль с сыном французского посла, и в-третьих, что по двум первым причинам неумолимыми противниками помилованию неминуемо должны оказаться—с дисциплинарной стороны, великий князь Михаил Павлович, как командир гвардейского корпуса, а с политической стороны—канцлер граф Нессельроде, как министр иностранных дел. Прения длились необыкновенно долго, тем более, что тут вмешались барыни и даже преимущественно завладели диспутом»[74].

Прежде всего в этой записи отмечена суровость приговора: высылка Лермонтова в «опаснейший и отдаленнейший» пункт кавказской линии. От внимания Арнольда не ускользнуло, что в диспуте у Одоевского подчеркивался политический характер дуэли Лермонтова с Барантом: молодой

музыкант запомнил, что в нее оказались «вмешаны политические отношения к другой державе». Наконец,—и это самое важное,—Арнольд называет «неумолимым противником помилованию...» «с политической стороны» канцлера графа Нессельроде.

Если семейная переписка Барантов раскрывает активную роль в деле Лермонтова шефа жандармов, то свидетельство Арнольда помогает понять участие в этом деле канцлера К. В. Нессельроде. Это они—гонители Пушкина и главные организаторы его убийства—беспощадно преследуют его преемника—Лермонтова. Бенкендорф и Нессельроде не забыли ему выступления в дни гибели Пушкина с одой, направленной против «завистливого и душного света», против палачей русской свободы, русской славы и русского гения. В авторе этого стихотворения, которое, по словам С. А. Раевского, было «отражением мнений не одного лица, но весьма многих» и которое выражало оппозиционные настроения передовой части русского общества, потрясенной гибелью Пушкина, и шеф жандармов, и министр иностранных дел Николая I не без основания увидели одного из лидеров общественной оппозиции. Дальнейший поэтический и общественный путь Лермонтова, сблизившегося с кругом пушкинских друзей и с редакцией прогрессивного журнала «Отечественные Записки», подтверждал эту его репутацию. В противовес ей враги Лермонтова создавали ему репутацию «заносчивого» и «дерзкого» выскочки. Они искали поводов скомпрометировать Лермонтова, чтобы иметь возможность удалить его из столицы.

Теперь выясняется, что главными врагами Пушкина и Лермонтова были одни и те же лица. И не случайно поэтому канцлер Нессельроде и его супруга, ненавидевшие Пушкина и дружески расположенные к Дантесу, с таким сочувствием относятся к Эрнесту Баранту и так озабочены его судьбой[75].

Остзейский немец Бенкендорф и австрийский эмигрант Нессельроде уже в 1839—1840 гг. подготавливали гибель второго национального поэта России, наследника «мятежных» традиций пушкинской и декабристской поэзии.

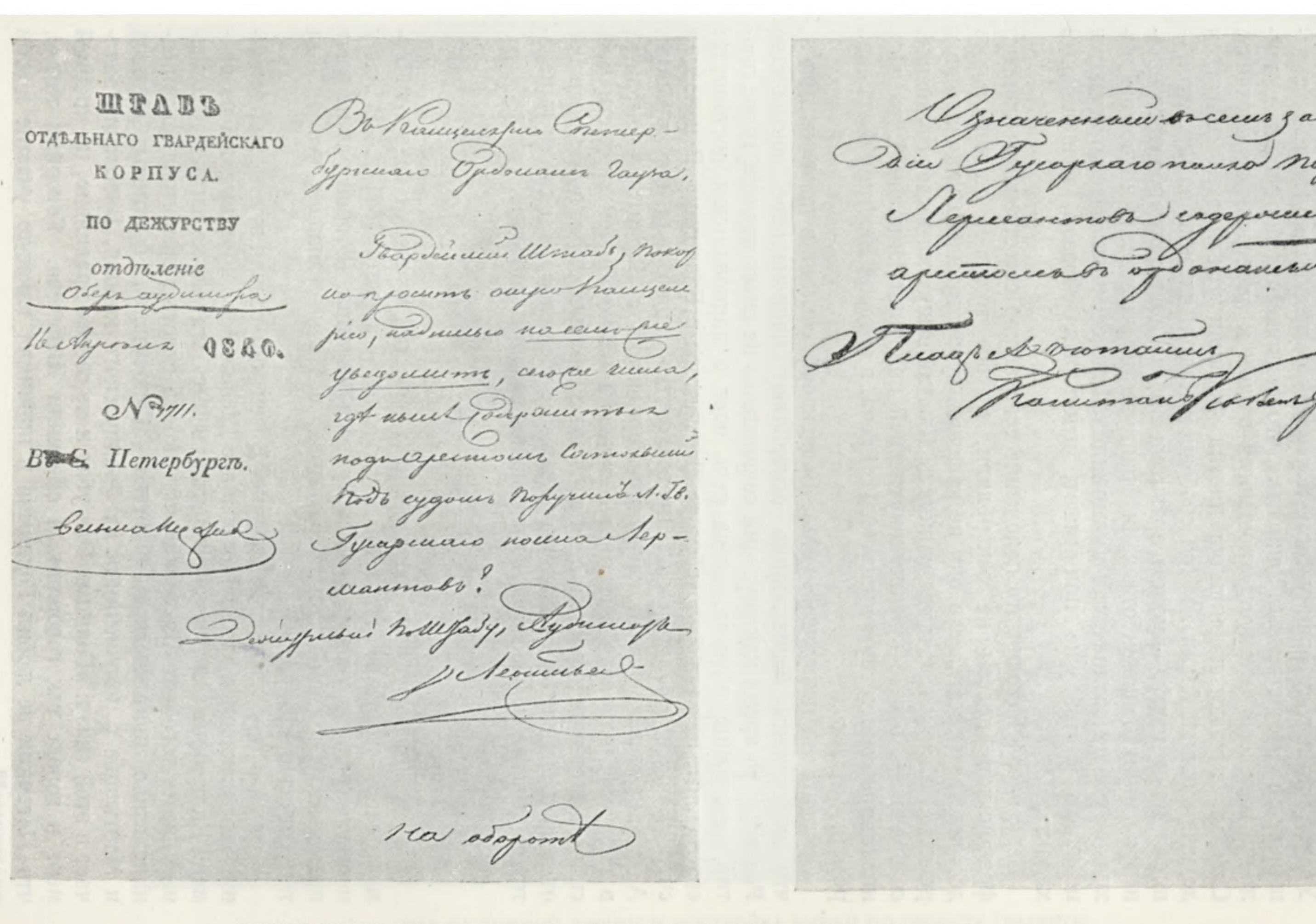
15

В начале 1841 г. Лермонтов все же получил разрешение прибыть в Петербург в трехнедельный отпуск. Эрнеста Баранта в столице не было; он приезжал ненадолго осенью 1840 г.[76], но назначение его секретарем посольства так и не состоялось.

Во время своего последнего пребывания в столице Лермонтов, узнавший из газет о переносе праха Наполеона с острова св. Елены в Париж, написал свое «Последнее новоселье»—публицистическое стихотворение, в котором он так яростно бичует Францию времен июльской монархии.

Современникам была ясна политическая злободневность лермонтовского стихотворения, но в его ненависти к буржуазно-мещанской Франции Людовика-Филиппа они подозревали и элемент личного раздражения поэта. Н. Сатин, друг Герцена и Огарева, возражая против общего тона «Последнего новоселья», упрекал Лермонтова в увлечении «народною и личною враждой»[77].

В биографическом плане «Последнее новоселье» было заключительной репликой Лермонтова в его споре с Барантом. Номер журнала, в кото-


ШТАБЪ
ОТДѢЛЬНАГО ГВАРДЕЙСКАГО
КОРПУСА.

ПО ДЕЖУРСТВУ
отдѣленіе
Оберъ аудитора

16 Апрѣля 1840.

№ 3711.

Въ С. Петербургъ.

Весьма нужное

Въ Канцелярію С. Петер-
бургскаго Ордонансъ гауза.

Гвардейскій Штабъ покор-
но проситъ оную Канцеля-
рію, немедленно уведомить, гдѣ
именно содержится подъ арестомъ состоящій
подъ судомъ Поручикъ Л. Гв.
Гусарскаго полка Лер-
мантовъ?

Дежурный по Штабу, Аудиторъ
Леонтьевъ

На оборотъ

Означенный въ семъ запросѣ Гвар-
дейскаго Гусарскаго полка Поручикъ
Лермантовъ содержится подъ
арестомъ въ ордонансгаузѣ.

Плацъ Адъютантъ
Капитанъ

ЗАПРОС ШТАБА ОТДЕЛЬНОГО ГВАРДЕЙСКОГО КОРПУСА О ТОМ, ГДЕ СОДЕРЖИТСЯ ПОД АРЕСТОМ ЛЕРМОНТОВ

Институт литературы, Ленинград

ром оно появилось, вышел в свет в мае 1841 г., после того, как Лермонтов покинул Петербург и выехал на Кавказ, куда уже направлялся подполковник корпуса жандармов Кушинников с секретными поручениями Бенкендорфа.

В 1843 г., когда Лермонтова уже не было в живых, Бенкендорф писал Уварову по поводу французского перевода «Последнего новоселья», помещенного в «Отечественных Записках», что «издание подобной пьесы неприлично и не соответствует отношениям нашим к иностранным державам. Сильные выходки подлинника против Франции усилены переводчиком до неприличной брани». «При свободном книгопечатании во Франции,— пишет Бенкендорф,—русское правительство не может оскорбляться частными неприязненными отзывами французских писателей; но всякие выходки русских сочинителей против иностранных держав рассматриваются цензурою и тем уже принимают, некоторым образом, официальный характер»[78].

Бенкендорф находил это положение совершенно естественным: нападки французской прессы не оскорбляли, по его мнению, национального достоинства России, если они не касались существующего николаевского режима. Между тем, когда маркиз де Кюстин выпустил в свет сочинение, содержавшее в себе критику внутренней политики Николая I, то царь инспирировал ответную книгу Н. И. Греча, в которой Кюстину была дана резкая отповедь.

Ссылаясь на цензурный устав, Бенкендорф считает в порядке вещей, что иностранцы безнаказанно оскорбляют национальное достоинство России, в то время как «русский сочинитель» не смеет поднять голос против иностранца и тогда, когда речь идет о национальном достоинстве его родины, как это было в споре Лермонтова с Барантом. В конечном счете Бенкендорф утверждал превосходство иностранца над русским. А в этом и заключался конфликт Лермонтова с Барантом—конфликт, в котором Лермонтов выступил с защитой национальной гордости русского, а столичная аристократия во главе с Бенкендорфом, потребовавшим от него извинительного письма, во главе с Нессельроде и самим императором Николаем, как всегда, встала на сторону иноземца.

«Мы все под грустным впечатлением известий о смерти бедного Лермонтова...—написал Вяземский Булгакову 4 августа 1841 г.—В нашу поэзию стреляют удачнее, чем в Лудвига-Филиппа. Второй раз не дают промаха... Сердечно жаль Лермонтова, особенно узнавши, что он был так бесчеловечно убит»[79].

В своей «Старой записной книжке» Вяземский развил эту мысль, дополнив ее рассказом о дуэли Голицына с Шепелевым, происшедшей во времена Екатерины II. В новой редакции запись эта уже не оставляет сомнений насчет того, что Вяземский истолковал смерть Лермонтова как преднамеренное политическое убийство. Сопоставляя выстрелы Дантеса и Мартынова с покушениями на французского короля, Вяземский замечает в этой связи: «Голицын был убит и не совсем правильно, по крайней мере в городе так говорили, и обвиняли Шепелева. Говорили также, что Потемкин не любил Голицына и принимал какое-то участие в этом поединке»[80].



ВИД НА ЗИМНИЙ ДВОРЕЦ И ПОСТРОЙКА БИРЖИ ПО ПРОЕКТУ ГВАРЕНГИ

Гравюра В. Патерсена, 1800-е гг.

Собрание И. С. Зильберштейна, Москва

Эта историческая ассоциация помогает уловить скрытую мысль Вяземского: Лермонтов убит бесчеловечно, не по правилам, потому что его не любил Бенкендорф—фаворит императора Николая.

Современники достаточно ясно представляли себе, что гибель Лермонтова явилась следствием тайных интриг и ненависти ближайших помощников Николая I.

Такое представление уже составилось у либерального профессора П. А. Висковатова. В 1880-х годах, опрашивая оставшихся в живых современников Лермонтова, он написал на основании этих бесед: «Мы находим много общего между интригами, доведшими до гроба Пушкина и до кровавой кончины Лермонтова. Хотя обе интриги никогда разъяснены не будут, потому что велись потаенными средствами, но их главная пружина кроется в условиях жизни и в деятелях характера графа Бенкендорфа»[81].

Приведенные нами материалы проливают новый свет на эти потаенные интриги.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Лермонтов, Акад. изд., Спб., 1913, V, XCI.

[2] Из «Памятных заметок» Н. М. Смирнова.—«Русский Архив», 1882, II, 240.

[3] Екатерина Сушкова, Записки.—«Academia», 1928, 225.

[4] А. Шан-Гирей. Лермонтов. Рассказ.—«Русское Обозрение», 1890, VIII, 748.

[5] Записки Ксенофонта Алексеевича Полевого. «Исторический Вестник», 1887, XI, 328.

[6] П. Висковатов, Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество, М., 1891, 317—319.

[7] «М. Ю. Лермонтов в рассказе графини Е. П. Ростопчиной (1858)».—«Русская Старина», 1882, IX, 618.

[8] П. Висковатов, цит. соч., 320.

[9] Петербург в 1840—1841 гг. (по дневнику П. Г. Дивова).—«Русская Старина», 1902, XI, 392.

[10] Дневник Л. И. Голенищева-Кутузова. Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина. Перевод с французского.

Приношу свою благодарность В. А. Мануйлову и З. А. Петровой, предоставившим мне копию этой записи.

[11] «А. Я. Булгаков о дуэли и смерти Лермонтова». Публикация Леонида Каплана. См. в настоящем томе, стр. 707.

[12] А. Шан-Гирей, цит. соч., 748.

Предположение о том, что упоминаемая Шан-Гиреем «барышня Б***» и «госпожа Бахарах» одно и то же лицо, высказано впервые П. Е. Щеголевым (см. П. Щеголев. «Книга о Лермонтове», Л., 1929, II, 29).

[13] Лермонтов и г-жа Гоммер де-Гелль в 1840 году. Сообщено князем П. П. Вяземским.—«Русский Архив», IX, 134—135.

[14] Остафьевский архив, Спб., 1899, IV, 104.

[15] П. Висковатов, цит. соч., 317.

[16] Впервые публикуемая здесь перлюстрированная министерством иностранных дел переписка Баранта с женой, сыном и секретарем французского посольства д'Андрэ выявлена и подготовлена к печати редакцией «Литературного Наследства». Переписка хранится в Архиве МИД СССР. Все документы переведены с французского.

[17] Лермонтов, изд. «Academia», V, 399, перевод с французского, 551.

[18] Воспоминания кн. М. Б. Лобанова-Ростовского, Государственный исторический музей, ф. 174, ед. 5, л. 90_2, перевод с французского.

[19] Ср. В. Мануйлов, Записки неизвестного гусара.—«Звезда», 1935, 6. В комментарии автор публикации приводит отрывок из куплетов о Тиране, авторство которых приписывается Лермонтову. Текст этого отрывка сохранился в архиве Д. В. Стасова. В свете воспоминаний Лобанова-Ростовского становится понятным враждебный по отношению к Лермонтову тон этих «Записок», автором которых В. Мануйлов считает А. Ф. Тирана.

[20] См. примечание 18-е, л. 91_1.

[21] П. Вяземский, Старая записная книжка.—Полное собрание сочинений, Спб., 1884, VIII, 493.

[22] Дневник А. И. Тургенева.—Институт литературы Академии Наук СССР.

[23] П. Вяземский, цит. соч., VIII, 282.

[24] П. Щеголев, Дуэль и смерть Пушкина, изд. 3-е, 1928, 392.

[25] Сведения из неподписанной статьи Карла Гуцкова «Therese von Bacheracht».—Penelope. Taschenbuch für das Jahr 1847, Herausgegeben von Theodore Hell.

[26] Feodor Wehl, Zeit und Menschen, Altona, 1899, II, 42, перевод с немецкого.

[27] Там же, I, 262—263, перевод с немецкого.

[28] А. Герцен, Былое и думы, ч. V, гл. XLIV, М., 1938, III, 404—405.

[29] Theresens Briefe aus dem Süden, Braunschweig, 1841, 51, перевод с немецкого.

[30] F. Wehl, цит. соч., I, 273, перевод с немецкого.

[31] Архив МИД СССР из дела канцелярии министерства иностранных дел, 1840, № 137, лл. 0054—0055.

[32] Revue retrospective aux archives secrètes du dernier gouvernement, Paris, 1848, 17, 270, перевод с французского.

[33] См. примечание 31-е, перевод с французского.

[34] Лермонтов, изд. «Academia», III, 616.

[35] «Русский Инвалид», 1839, 26 октября, 262, 1063.

[36] Воспоминания кн. М. Б. Лобанова-Ростовского. Государственный исторический музей, ф. 174, ед. 5, л. 117_{1-2}, перевод с французского.

[37] См. André Lebey, Les trois coups d'Etat de Louis Napoléon Bonaparte, Strasbourg et Boulogne, P., 1906.

[38] Центральный исторический архив. ГАУ МВД, фонд 109, эксп. 1-я, № 14. Ср. «Мелкие рассказы М. М. Попова».—«Русская Старина», 1896, VI, 601—602.

[39] Неизданные письма Лермонтова, письмо к А. И. Тургеневу, публикация Н. Пахомова. См. выше, стр. 26.

[40] Остафьевский архив, 1899, IV, 112.

[41] Дневник А. И. Тургенева.—Институт литературы Академии Наук СССР.

[42] Grégoire Morgulis, Un chantre russe de l'Empereur: Michel Lermontoff, 1814—1841. Revue des études napoléoniennes, t. XLVI, Janvier—Février 1940, p. 31. Приношу благодарность проф. Б. В. Нейману, указавшему мне эту книгу и предоставившему мне свой экземпляр.

[43] Там же, 31, перевод с французского.

[44] Там же, 31, перевод с французского. Письмо не датировано.

[45] См. примечание 16-е.

[46] См. примечание 32-е.

[47] В. Белинский, Письма, Спб., 1914, II, 93.

[48] Там же.

[49] См. примечание 10-е.

[50] Из переписки графов Нессельроде. Графиня М. Д. Нессельроде к сыну своему графу Дмитрию Карловичу.—«Русский Архив», 1910, V, 127. Письмо ошибочно датировано 18 января 1840 г. Из контекста письма ясно, что оно написано 18/6 марта, т. е. до ареста Лермонтова.

[51] Grégoire Morgulis, цит. соч., 32, перевод с французского.

[52] Из переписки графов Нессельроде...—«Русский Архив», 1910, V, 128. Это письмо также ошибочно датировано 28 февраля. Очевидно, оно было написано 28/16 марта; арест Столыпина, о котором упоминает М. Д. Нессельроде, был произведен 15 марта.

[53] «Дело штаба отдельного гвардейского корпуса отделения аудиториатского о поручике л.-гв. гус. полка Лермонтове, преданном военному суду за произведенную им с франц. подданн. Барантом дуэль...».—Институт литературы Академии Наук СССР, ф. 524, оп. 3, № 13, л. 14, № 261, 15 марта.

[54] Там же, л. 22.

[55] Архив МИД СССР из дела главного архива II—8, 1840, № 137.

[56] «Дело штаба...».—Институт литературы Академии Наук СССР, ф. 524, оп. 3, № 13, л. 24.

[57] Архив МИД СССР из дела канцелярии 1840 г., № 140, л. 40.

[58] «Лермонтов и Краевский», статья В. Мануйлова, см. в настоящем томе, 370.

[59] См. примечание 16-е.

[60] Лермонтов, изд. «Academia», V, 403—404.

[61] Дело III отделения 1-й экспедиции, № 135 о поручиках: Лермонтове, имевшем с иностранцем Барантом дуэль, и Столыпине, бывшем при оной секундантом.—Институт литературы Академии Наук СССР, ф. 524, оп. 3, № 14, л. 1—2.

[62] См. примечание 16-е.

[63] И. Тургенев, Предисловие к французскому переводу «Мцыри». Сочинения, Л.—М., 1933, XII, 280.

[64] Запись А. И. Тургенева в сопоставлении с приводимыми ниже сведениями о выехавших из столицы офицерах позволяет установить точную дату отъезда Лермонтова из Петербурга — 5 мая: «Выехавшие из Спб., мая 3-го, 4-го и 5-го числ 1840 года... До с. Ивановского, Тенгинск. пех. пол. пор. Лермантов».—«Русский Инвалид», 7 мая 1840 г., 100, 404.

[65] Дневник А. И. Тургенева.—Институт литературы Академии Наук СССР.—Дальнейшие записи Тургенева о встречах его с Лермонтовым в Москве в мае 1840 г. см. ниже в моей статье «Лермонтов и семейство Мартыновых».

[66] Сочинения и письма Гоголя, Спб., 1909, VIII, 265.

[67] История моего знакомства с Гоголем со включением всей переписки с 1832 по 1852 год, Сочинение С. Т. Аксакова, М., 1890, 40.

[68] Сочинения Ю. Ф. Самарина, М., 1911, XII, 56.

[69] Дневник А. И. Тургенева.—Институт литературы Академии Наук СССР. Запись от 23 сентября 1839 г.

[70] Письма А. С. Хомякова к Н. М. Языкову.—«Русский Архив», 1884, V, 206.

[71] См. примечание 16-е.

[72] Б. Эйхенбаум, Николай I о Лермонтове.—«Литературный Критик», 1940, II, 33.

[73] См. примечание 16-е.

[74] Воспоминания Юрия Арнольда, М., 1892, II, 216.

[75] См. выше в настоящем томе статью И. Боричевского, Пушкин и Лермонтов в борьбе с придворной аристократией.

[76] В письме к Нессельроде от 9 ноября/28 октября 1840 г. посол Барант просил выдать своему сыну Эрнесту паспорт в Париж. Архив МИД СССР из дела канцелярии 1840 г., № 140, л. 11.

[77] Лермонтов, изд. «Academia», II, 236.

[78] Там же.

[79] «Письма Александра Тургенева Булгаковым», М., 1939, 245.

[80] П. Вяземский, Старая записная книжка. Полное собр. соч., Спб., 1884, IX, 200.

[81] П. Висковатов, Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество, М., 1891, 418—419.

ЛЕРМОНТОВ и ХУДОЖНИК Г. Г. ГАГАРИН

Статья А. Савинова

Рисунки художника Г. Г. Гагарина уже были описаны в ряде статей. Их авторы, однако, не учитывали всего обширного материала, относящегося к художнику, и давали неполное, а иногда и ошибочное представление о Гагарине[1].

Необходимость в установлении верного взгляда на Гагарина и его творчество не может подлежать сомнению, и притом не только в силу узко эстетических достоинств его работ. Долгое время Гагарин стоял в центре художественной жизни русского общества, близко соприкасаясь не только с крупнейшими художниками, но и с писателями своего времени, и притом с такими, как Пушкин и Лермонтов (да и его творческое общение с Соллогубом в период создания «Тарантаса» не лишено интереса). Если его отношения с Пушкиным могут считаться выясненными в своих основных чертах[2], то тем более должны быть выяснены отношения с Лермонтовым: их совместная работа над рисунками и соприкосновение Лермонтова через Гагарина с жизнью русского изобразительного искусства заслуживают внимания и освещают существенные особенности и Лермонтова-рисовальщика и Гагарина—художника привлекательного, но еще ни разу глубоко не проанализированного.

I

Биография Гагарина может быть прослежена довольно полно и последовательно. Автобиографические данные были сообщены им в «Воспоминаниях о Карле Брюллове», впервые напечатанных в 1855 г. в альманахе «Зурна» и послуживших основой для статьи в книге того же названия, вышедшей в 1900 г. Эти данные, а также сообщения семьи и формулярный список Гагарина были использованы для ряда статей. Их можно дополнить и уточнить еще не опубликованными данными архива Гагарина, находящегося в Институте литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР. Среди приказов, грамот, официальных писем, выписок из послужного списка и т. п. значительный интерес представляет написанный самим Гагариным конспект автобиографии с разбивкой по годам[3]. Несмотря на то, что конспект лишь называет те или иные события и лица, а не раскрывает их, сообщаемые им сведения позволяют конкретизировать некоторые моменты творческой биографии художника.

Григорий Григорьевич Гагарин, родившийся 29 апреля (11 мая) 1810 г. в Петербурге, рос в условиях, благоприятных для развития его дарования. Его отец, кн. Григорий Иванович Гагарин (1782—1837), дипломат, ценитель искусств и вообще просвещенный человек, был не чужд литературе. Его перу принадлежат несколько переводов и книга стихотворений; «Арзамас» избрал его своим почетным членом. В Московском университетском пансионе Г. И. Гагарин учился вместе с В. А. Жуковским и А. И. Тургеневым.

Его женой была Екатерина Петровна Соймонова, охарактеризованная Жуковским в одном из писем как «очень замечательная и милая женщина». Как и ее сестра, известная в свое время С. П. Свечина, Е. П. Гагарина была связана с литературным миром Петербурга.

Их младшие сыновья—маленькие Григорий и Евгений, живя летом в Павловске, познакомились с Владимиром Соллогубом, на что тот указывает в своих «Воспоминаниях»; это знакомство возобновилось и окрепло позднее.

В 1816 г. семья Гагариных отправилась путешествовать за границу, а затем обосновалась в Риме, где отец с 1822 г. снова вступил на дипломатическую службу, став советником миссии в Риме, затем поверенным в делах, а с 1827 г.—посланником. До 1825 г. Гагарин-сын побывал несколько раз в Париже у сестры своей матери, С. П. Свечиной, но эти поездки, очевидно, не оставили в нем сильных впечатлений.

Гагарины оказались в Риме, когда туда начали приезжать (после перерыва, вызванного наполеоновскими войнами) молодые русские художники—пенсионеры Академии художеств. Радушно встречаемые Г. И. Гагариным, они часто бывали у него в доме, пользуясь его покровительством и советами. Пейзажист С. Ф. Щедрин по приезде в Рим писал домой, что Г. И. Гагарин «с удовольствием объявил, что будет принимать участие в наших успехах, и рассматривал мои этюды и товарищей моих, сам будучи охотником, и занимается с успехами в живописи; он более любит смотреть этюды, говоря, что тут приметнее талант художника»[4].

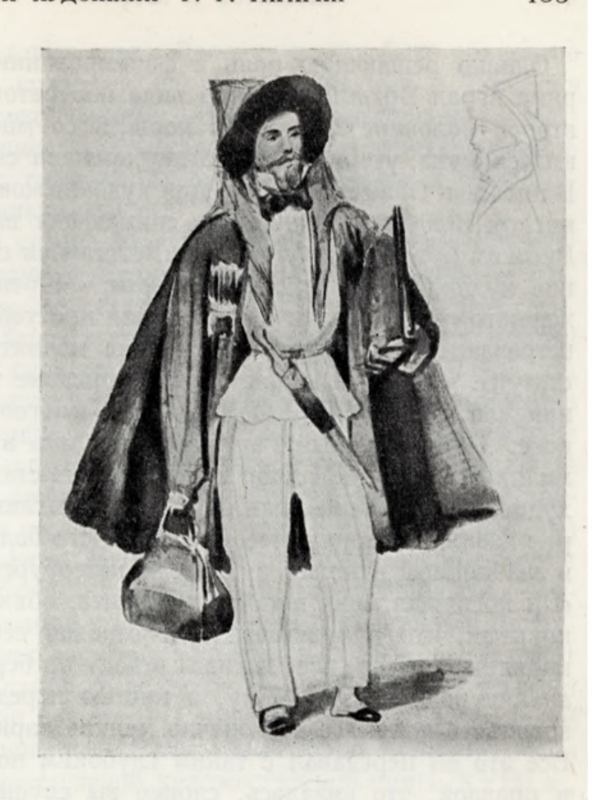
Свидетельство Щедрина многозначительно: подчеркивание Г. И. Гагариным роли этюда, т. е. живописной фиксации непосредственного восприятия натуры художником, заслуживает быть отмеченным и для выяснения условий развития художественного дарования Гагарина-сына. Советы отца (который и сам к тому же занимался живописью), конечно, часто приходилось слышать и ему, а присутствие в доме молодых художников тем более создавало около него постоянную атмосферу художественных интересов.

Дарование самого Гагарина обнаружилось еще в раннем возрасте. В альбом Жуковского (ИЛИ) вклеена его акварель «Море ночью», датированная 1816 г.; шестилетний автор со вкусом и умением передал луну, светящую сквозь облака, просторы моря и лежащие на первом плане на камнях остов корабля и поломанный якорь, сделав рисунок, не лишенный настроения.

Большое значение для формирования таланта Гагарина имело его знакомство с Брюлловым, начавшееся в 1823—1824 гг. Первому сближению их способствовало устроенное семьей Гагариных в конце октября 1824 г. любительское представление «Недоросля» Фонвизина. Для представления Гагарин сам изготовил декорацию, но участвовавшие в спектакле художники забраковали ее, и она была полностью переписана Брюлловым. «При первом же его эскизе я понял всю наивность и пошлость сделанного мною и всю художественность нового проекта»,—пишет Гагарин[5].

Дружественное отношение Брюллова к семье Гагариных продолжалось много лет. Оно было ознаменовано не только его участием в «Недоросле» в качестве декоратора и актера (он играл Вральмана),—Брюллов вообще часто бывал у Г. И. Гагарина, выделяя его из числа русских бар в Риме и относясь к нему с большим доверием. Он написал портрет Е. П. Гагариной с младшими детьми (Львом, Феофилом и Александром), а также

Г. Г. ГАГАРИН
Автопортрет. Акварель
Русский музей, Ленинград



портреты Григория, Евгения, Льва и Феофила и самого Г. И. Гагарина. В семье оставались и другие произведения художника: «Клементина, дочь привратника в Гротта-Феррата», «Портрет Терезины» и ряд рисунков и акварелей. Надо отметить (как явление показательное для постоянного общения Гагариных с крупными живописцами своего времени) то, что портреты членов семьи, кроме Брюллова, писали Кипренский, Каммучини, Герен, Эндер и то, что в собрании Г. И. Гагарина были работы (частично написанные по его заказам) С. Ф. Щедрина, Ф. М. Матвеева, Ф. А. Бруни («Три грации уснувшие»—картина, ныне находящаяся в Государственной Третьяковской галлерее), П. В. Басина, А. Г. Венецианова и ряда других[6].

Отношения между Брюлловым и 13—14-летним Гагариным вряд ли могли принять отчетливую форму в это время: «соперничество» в работе над декорацией скорее лишь подчеркнуло всю разницу между ними. Кроме того, вскоре Гагарин был отправлен учиться в Сиену в Collegio Tolomeo; в конспекте автобиографии он отметил имена своих наставников (P. Simonetti, Ricca, Pendola) и пожар церкви св. Павла «за стенами». Портреты его учителей встречаются и в его альбомах. В 1826 г. он вернулся в Рим и 16-летним юношей вошел в круг знакомых своего отца.

В это время уже вполне определенно выявились его художественные наклонности. Александр Ваттмар сообщает, что Гагарин, «ученик Ораса Верне, под руководством этого знаменитого художника делал свои этюды в Риме»[7]. Это указание находит подтверждение в конспекте автобиографии, где упомянуто имя Верне. Можно думать, что уже в этих уроках были заложены основы профессионального владения техникой и приемами рисунка и живописи; моментов же непосредственного влияния творчества Верне на Гагарина мы не видим.

Однако решающую роль в формировании творческой личности Гагарина играл Брюллов. Автор ряда портретов и картин, он сумел уже во второй половине 20-х годов порвать со многими условностями канонов классицизма, утерявшего к этому времени свое былое живое содержание. В письме к Обществу поощрения художников, по поводу фигуры в «Итальянском полдне» («Итальянка, снимающая виноград»—в Государственном Русском музее), Брюллов писал, отстаивая свою точку зрения на отношение художника к действительности: «Я решился искать того предположенного разнообразия в тех формах простой природы, которые нам чаще встречаются и нередко более даже нравятся, нежели строгая красота статуй». Гагарин оставил яркое описание творческих и педагогических приемов Брюллова, рожденных этим многообещающим вниманием к природе. Приглашенный Гагариным на лето в Гротта-Феррата (замок в 20 милях от Рима), Брюллов много времени стал проводить вместе с юношей-художником. Совместная работа с талантливым и воодушевленным мастером давала Гагарину, несомненно, много больше, чем могли дать скучные и шаблонные занятия в классах петербургской или римской академий. «Он посвящал меня в тайны колорита, объяснял мне то, что я видел, не понимая, что я чувствовал, не отдавая себе отчета. Однажды, рисуя нарядные листья, свесившиеся в воду на берегу ручья, он начал словами анализировать их красоту, а кистью передавать цвета и оттенки, прозрачность вод и все бесконечно мелкие вариации световой игры природы. Все это он передавал с таким глубоким пониманием, таким увлечением и правдой, что казалось, словно вы слушаете физиолога, живописца и поэта вместе; урок Брюллова был для меня как бы откровением,—с тех пор я понял, что в прелестях природы скрывается не только интерес невольного наслаждения, но и интерес разума»[8]. О том, насколько Гагарин плодотворно усвоил уроки Брюллова, ясно говорят его рисунки конца 1830-х и 1840-х гг.

В 1829 г. Гагарин вместе с братом Евгением отправился в Париж и вступил там, по примеру отца, на дипломатическое поприще, заняв вначале должность незаметную, но и не обременительную—«актуариуса коллегии иностранных дел с причислением временно к посольству в Париже сверх штата» (при Поццо ди Борго). Один год своего пребывания в Париже он сумел использовать с большой насыщенностью: слушал в университете лекции по математике, философии, филологии, праву и истории, а также изучал строительное дело и занимался рисованием и живописью. Его захватило «движение романтизма в искусстве и литературе, достигшее в то время высшей степени своего развития», на что он особо указывает в своих «Воспоминаниях». Обеспокоенный событиями июльской революции 1830 г., Г. И. Гагарин приехал в Париж и увез своих сыновей снова в Италию.

Нельзя не отметить, что это увлечение романтизмом в искусстве и литературе было характерно не для одного только Гагарина. Частично были им задеты и Брюллов и, что важно для понимания позднейших связей Гагарина, также Пушкин и Лермонтов в их графических набросках (достаточно указать на наличие среди рисунков Пушкина перерисовки романтической иллюстрации[9]).

Оживленную и острую характеристику каждой фигуры и целой сцены в легко набросанных композициях мы встречаем и у наших двух великих поэтов, и у Гагарина, и у крупнейших мастеров французской иллюстра-

ции и литографированных бытовых сцен. Дело не может быть объяснено ни влияниями французских графиков на приемы рисунка в России в 30-х годах, ни случайными совпадениями. В этих увлекательных и метких набросках вполне закономерно отражалось искание жизненно выразительной трактовки образа; графика опережала живопись в реалистических по сути своей устремлениях.

Воспоминания Гагарина об увлечении «движением романтизма в искусстве и литературе» подтверждаются его рисунками. Альбом «Rome—Paris, 1828—1830» (Третьяковская галлерея) заполнен рядом характерных сцен. Материал каких-то встреч и бесед в кругу знакомых автора использован в карикатурах; ряд бытовых сцен набросан если не прямо на улице, то, повидимому, после внимательного и острого вглядывания в них (покупка хлеба, верховая езда, работающие и отдыхающие на Monte-Pincio, спящие дети и др.). О знакомстве Гагарина с французской графикой свидетельствует лист альбома, сплошь покрытый (в духе литографий Буайи) карикатурными головами, которые по их характеристике и по манере рисунка напоминают типы в литографиях Монье. Влияние Монье чувствуется и в сюите «Приключения аббата», показательной для склонности Гагарина в эти годы к увлекательному фантазированию в рисунках. Романтическая иллюстрация, расцвет которой начинается с 1830 г., с работ братьев Тони и Альфреда Жоанно, в ее прямом воздействии ощущается в наброске пером «Беседующий аббат». На значение Жоанно в это время указывает проф. М. Доброклонский: «Если имена Моро и Эйзена тесно ассоциируются с расцветом французской художественной книги XVIII в., то для иллюстрации романтической литературы тридцатых годов мало кто так же характерен, как Тони Жоанно»[10]. Здесь же—следы литературных интересов Гагарина: попытка иллюстрирования «Венецианского купца» Шекспира (сцена суда).

В альбомах 1829—1830 гг. отчетливо виден рост молодого Гагарина. Его итальянские рисунки говорят о классической школе; непрерывные линии тонкого контура, легкая и аккуратная штриховка близки к тем же приемам в пейзажных штудиях Ал. П. Брюллова и, отчасти, ранних С. Ф. Щедрина и М. И. Лебедева.

Затем все более начинают нарастать уверенность и «брюлловская» легкость рисунка. С переездом в Париж расширяется тематика, и без того чрезвычайно разнообразная, и резко меняются графические приемы. Рядом с карикатурами на аббатов Скарпеллини и Сартори (их портретировал Кипренский), археолога Ланчи, историка Нибби и на других знакомых и вместе с романтическими сценами появляется внимательно сделанная акварель «Развозчик афиш» с подчеркиванием контраста между утомленным и исхудалым развозчиком и пустым франтом, изучающим рекламу специфических медицинских средств. Эта небольшая, с неожиданной серьезностью сделанная вещь говорит если не о чуткости к социальному неравенству, то хотя бы об отзывчивости Гагарина.

Рисунки 1828—1830 гг. позволяют полно восстановить облик молодого Гагарина: еще не обретя самостоятельности как художник, он все же оживлен и изобретателен в своих работах; его рука, иногда допускающая ошибки, смела. Он ищет не абстрактной обобщенности, но конкретного и характерного в каждом явлении, исходя из реальных впечатлений.

Примером увлекательного и остро диференцированного развития в рисунке наблюдений над действительностью может служить его большой

рисунок «Paris—Séance de Cuvier» (ГРМ) (воспроизведен в «Литературном Наследстве», № 33-34, 349), исполненный тщательно и в то же время непринужденно. Являясь одним из лучших образцов графического мастерства молодого Гагарина, он суммирует достижения первого периода его творчества. Самая его техника—акварель по рисунку пером—заставляет вспомнить раскрашенные перовые литографии Монье, а несколько шаржированные физиономии слушающих—типы того же Монье, бр. Жоанно, Девериа, Маду, Травьеса и др. Но все эти персонажи Гагарина не подражание: они оживлены им—художником наблюдательным и немного насмешливым. Несомненно, большое значение имело общение Гагарина с Брюлловым. Характерность каждого лица, темпераментность каждой фигуры в этом рисунке Гагарина (и в других, не исключая многих более поздних) находят свое объяснение в описанных в его «Воспоминаниях» дружеских соревнованиях со своим наставником после возвращения из Парижа в Рим: «...Моя всегдашняя любовь к рисованию и живописи оживилась более чем когда-либо возродившимися во мне идеями, и мне хотелось блеснуть ими перед Брюлловым и удивить его новизной своих композиций...

...В развитии фантазий какого угодно рода воображению Брюллова не было перед кем отставать. И каждый вечер на круглом столе появлялось или одно из сравнительно больших его произведений или же несколько маленьких шедевров. То были или впечатление, принесенное с прогулки, или фантазия романтического, порой классического характера, или иллюстрация последнего чтения; то, наконец, воспоминание юности или опыт нового способа живописи, или же случайно нарисованная фигура, о которой он весьма живо импровизировал вслух целую историю с забавными замечаниями, вследствие чего рисунок часто увеличивался множеством новых лиц и аксесуаров, непредвиденных раньше даже самим художником. Иной раз здесь происходила целая перестрелка острот, сыпались букеты шуток, которые карандаш тут же передавал на бумаге с удивительным послушанием и быстротою».

Жизнь Гагарина в Риме и Париже и положение его отца в дипломатическом мире позволили ему узнать многих более или менее значительных и в его время известных лиц. Во время Веронского конгресса он, 12-летний мальчик, мог видеть Шатобриана и герцога Монморанси. Позднее он встретил снова Шатобриана, а также известную M-me Рекамье, знаменитую певицу М.-Ф. Малибран (сестру П. Виардо) и духовного писателя М. де Нуарлье (очевидно, близкого к католичкам Е. П. Гагариной и С. П. Свечиной), а также Ламеннэ и Монталамбера.

В 1832 г. Григорий и Евгений Гагарины приехали с отцом в Россию. Они встретили «прекрасный прием» у Николая I и 6 июня 1832 г. были произведены в протоколисты. 1 апреля 1833 г., на 8 месяцев «опередив» Пушкина, были «пожалованы в камер-юнкеры протоколисты министерства иностранных дел: Цезарь Понятовский, князь Григорий Гагарин, князь Евгений Гагарин и князь Александр Никитич Волконский».

Служба в Азиатском департаменте министерства позволила Гагарину встретиться с гр. К. В. Нессельроде и с крупными чиновниками министерства К. К. Родофиникиным и И. Г. Синявиным. С сыном канцлера—Дмитрием Нессельроде братья Гагарины были, вероятно, дружны. Эти знакомства вводили их в мир петербургской бюрократии и знати. Вместе с тем, отец ввел их в литературно-художественный круг.

Вяземский писал 6 февраля 1833 г. А. И. Тургеневу: «Сыновья Гагарина также очень милые ребята; эти бывают у нас часто... Какое отличное дарование в живописи у старшего...»[11]. 18 февраля он же писал А. Я. Булгакову: «В Москву едет князь Григорий Гагарин с двумя сыновьями... молодежь рекомендую тебе. Попотчивай их Москвою... Они очень любезные молодые люди, а один из них рисует прелестно; чтобы убедить тебя одним словом, он рисует, как Корадори поет»[12]. К этому времени уже могла произойти первая встреча Г. Г. Гагарина с Пушкиным, знакомство с произведениями которого отразилось в ряде рисунков 1833—1834 гг.



СПУСК С ГОРЫ
Акварель Г. Гагарина
Русский музей, Ленинград

Жизнь в Петербурге и Москве, поездки по России обогатили Гагарина множеством новых наблюдений. Их свежесть и непривычность сделали их особо сильными. В полной мере сказалась теперь уже выработанная привычка заносить все свои впечатления на бумагу то в беглых набросках, то в детализированных и законченных рисунках.

Творческое общение Гагарина с молодым, полным сил и смелых исканий Брюлловым, изучение западной бытовой литографии и романтической иллюстрации, собственные зоркость и одаренность, при отсутствии рутинной школьной выучки—все позволило ему с увлечением воспринять в своих рисунках явления окружавшей его жизни. То, что он в реальной действительности увидел предмет эстетического переживания, приближает его к передовым русским художникам того времени. При этом, конечно, надо учитывать ряд моментов, ограничивших его деятельность,—в первую очередь то, что Гагарин работал для небольшого дружеского круга, в котором, впрочем, пользовался большим успехом: недаром он

изобразил самого себя спасающимся бегством от целого дождя альбомов, бросаемых в него друзьями из всех окон[13].

Молодого Гагарина трудно было бы назвать последовательным реалистом. Зарисовывая бытовые сцены, он так или иначе их украшает: иногда нарядно расцвечивает акварелью, иногда придает им романтический облик эффектным контрастным освещением. Реальное явление нередко переводится художником в фантастический план—достаточно указать хотя бы на «Фантастический вид на Дворцовую канавку». Стилизаторские черты не могут, однако, затемнить основных положительных качеств Гагарина в 30-х годах: зоркости к явлениям окружающего, увлечения им при работе и верной передачи его характерных черт. В своем разнообразнейшем по тематике рисовании, т. е. в постоянной творческой отзывчивости, в накапливании многочисленных впечатлений от жизни и от произведений искусства, Гагарин представляет довольно редкое явление. В этом отношении он вполне может быть сопоставлен с Орловским, Репиным и Бенуа—такими же неутомимыми рисовальщиками. Обширная эрудиция Гагарина находила, кстати, в этом запасе рисунков солидное подкрепление.

Рисунков, относящихся к первому приезду Гагарина в Россию—к 1832—1834 гг., сохранилось много. Характерно для него, что пометку «Tout premier temps de Petérsbourg après mon arrivée de Rome»* имеет рисунок, изображающий прачек, полощущих белье в ручье: новые для художника впечатления сразу же нашли свое отражение во всей своей непритязательности.

Сцены, увиденные на улице, многократно повторяются в двух альбомах, относящихся к 1833 г. В них—фигуры солдат, дворовых мальчиков, крестьян, разбивающих камни или везущих кладь. Проходя по улицам, Гагарин отмечает вид из-под арки Главного штаба на стоящую в лесах воздвигаемую Александровскую колонну. Посетив президента Академии художеств Оленина в его «Приютине» (где ранее часто бывали Батюшков, Крылов, Пушкин), под Петербургом, он зарисовал дом, стоящий в зелени, и т. д. Подписи под его рисунками точно указывают на происходящее: «Прогулка с Львом Соллогубом в Измайловский полк», «Маневры в Гатчине 1833», «Бивуак улан», «Мужик верхом—мужик пешком», «Евгений, Дм. Нессельроде и я, летом 1833» (в лодке). Эта привычка обозначать место, время и участников изображаемого была им сохранена до последних работ 90-х годов.

Несколько сцен и типов связано со службой Гагарина в Азиатском департаменте. Один из этих набросков кажется эскизом для литографии А. Столыпина «Архив министерства иностранных дел, Азиатский департамент»[14]. Портретные наброски были главным образом шаржами на друзей, знакомых и начальников.

Рядом с ними рассыпаны по страницам альбомов 1833 г. романтические плоды фантазии художника: битва крокодилов и бесов, таверна и поединок à outrance XVII в., волшебник и бес с девушкой, плывущие в лодке, аллегория на супружескую жизнь, фантастическое шествие и многое другое. Два наброска имеют пометки, показательные для интересов молодого художника: «в манере Калло» и «в манере Орловского». Более разработаны были две композиции (вне альбомов, акварель): «Un guerrier fatigué voit sa belle dans la lune» и «La Terrasse». Романтизм первой из них—

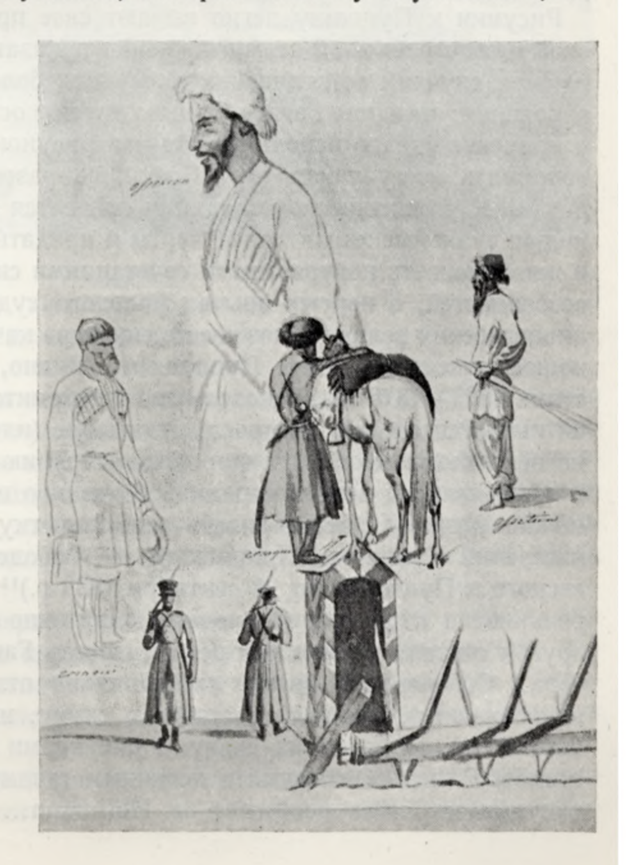
* В самое первое время в Петербурге после возвращения моего из Рима.

в индивидуализации образа (усталый и изумленный видением рыцарь сидит на земле, вытянув ноги), в выборе мотива и в причудливом обрамлении из фигур сказочных чудовищ. Вторая вещь могла бы рассматриваться как иллюстрация к Пушкину («Пред испанкой благородной...»), но совпадение только наиболее общих мотивов делает такое определение столь же возможным, сколь и недоказуемым. То, что это стихотворение не было напечатано при жизни поэта, не может служить опровержением, так как Гагарин мог знать его и до опубликования.

Ценнейшее указание на отношения между Гагариным и Пушкиным содержится в неизданном письме Гагарина к отцу от 6/18 сентября 1833 г. (отдел рукописей Публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина, бумаги Э. П. Юргенсона). Сообщая о придворном бале в день полкового праздника кавалергардов и переходя к другим новостям, он пишет (подлинник по-французски): «Бал начался в 9 часов и кончился только в 4 часа утра. Я уже говорил Вам о нашей с Пушкиным затее насчет виньеток, которая должна была принести нам много денег: она отложена на три месяца, Пушкин уехал в Оренбург с Соболевским, где он займется историческими разысканиями; пока что он доверил мне несколько неизданных стихотворений, которые смогут послужить для очень оригинальных рисунков».

Здесь заслуживают большого внимания и указание на предполагаемую работу над виньетками (другими словами, Пушкин предлагал Гагарину оформление издания своих произведений) и на знакомство, со слов самого Пушкина, с его еще не изданными стихами.

Встречаться с Пушкиным Гагарин мог и у Вяземского, а много слышать о нем—от Соболевского; разумеется, Гагарин бывал у Жуковского; по



ЛИСТ НАБРОСКОВ
Акварель Г. Гагарина
Русский музей, Ленинград

крайней мере имеется его рисунок—как бы фронтиспис к книге стихов поэта (портрет Жуковского, пери, держащие табличку с его именем, и т. д.). Появившийся в 1834 г. офорт Гагарина «Герман у графини» имеет гравированную подпись: «Повести А. П. MDCCCXXXIV», и может рассматриваться как проект обложки или титульного листа для «Пиковой дамы», вышедшей в 1834 г. Известен еще один рисунок Гагарина к тому же произведению: «Герман у гроба графини» (ИЛИ). Кроме того, им был исполнен ряд иллюстраций к другим произведениям Пушкина: «Утопленник», «Гусар», несколько рисунков к «Руслану и Людмиле» (наброски в альбоме ГРМ) и страница с заставкой и текстом к «Сказке о царе Салтане» (альбом Жуковского в ИЛИ). В Москве летом 1833 г. он исполнил литографию на темы пролога к «Руслану и Людмиле» (редкий лист, находится в Музее Пушкина; тогда же сделал он литографию «Цыгане»—хор Ильи Соколова). К этим рисункам, уже описанным и охарактеризованным в статье «Иллюстрации Г. Г. Гагарина к произведениям А. С. Пушкина», можно добавить обнаруженные новые наброски нескольких сцен из «Утопленника». Кроме них и предполагаемой иллюстрации «Пред испанкой благородной...» («La Terrasse»), к числу рисунков 1833—1834 гг. на пушкинские темы надо причислить еще один, до недавнего времени считавшийся иллюстрацией к «Демону» Лермонтова (ИЛИ); однако характер исполнения этой небольшой акварели и ее содержание заставляют ее отнести не к 1839—1841 гг. (второй приезд Гагарина в Россию), как считали раньше, а к 1833—1834, как иллюстрацию к стихам Пушкина «Ангел» («В дверях эдема Ангел нежный...»). Стилистические особенности этой работы не оставляют сомнений в правильности такого определения.

Рисунки к Пушкину легко выдают свое происхождение от романтической иллюстрации. В этом отношении показателен самый выбор сюжетов, во всех случаях оставляющих почву для большего или меньшего фантазирования: недаром Гагарин внимательнее останавливается на «Руслане» и наименее удачно исполняет офорт и рисунок к «Пиковой даме». Можно вспомнить, как увлекало его в Брюллове «развитие фантазий какого угодно рода». К романтической традиции относится его стремление подчеркнуть индивидуальные характерные черты и придать рисунку большую сочность и живописность контрастными сочетаниями света и тени. Но помимо этих особенностей, в первых опытах молодого художника в иллюстрировании произведений великого поэта есть еще одно качество: живой интерес к ним, живое увлечение самим Пушкиным. Видно, как Гагарин перечитывает стихи 1827—1828 гг., одновременно знакомится с самыми свежими и как он пытается создать не просто отдельную (или случайную) иллюстрацию, но целый комплекс их: титул и иллюстрацию к «Пиковой даме», заставку и обрамление к первой странице «Сказки о царе Салтане». Его рисунки можно поэтому рассматривать как попытку оформления издания произведений Пушкина. Приписка С. А. Соболевского в письме В. Ф. Одоевского к Пушкину (от 28 сентября 1833 г.)[15] показывает, что о Гагарине речь могла итти как о человеке достаточно известном поэту и что его друзья считали возможным рекомендовать Гагарина в качестве иллюстратора. Соболевский писал, одобрительно отзываясь о Гагарине: «...так как о ваших „Северных цветах“ ни слуху, ни духу, то издам я таковой ⟨альманах⟩, да издам на славу, с рисунками à l'eau forte, genre de Rembrandt, Г—на. Он малый с истинным талантом... ...У него прелестные рисунки к Contes nocturnes de Hoffmann... Желал бы стихотворную

пьесу, повествовательную, способную к рисунку, ибо на нее-то напустил бы Г—на». Эти слова свидетельствуют, что Соболевский действительно уяснял себе особенности творческих возможностей Гагарина.

Кроме сохранившихся рисунков, имеется еще одно указание на то, что Гагарин делал пушкинские иллюстрации. В. Верещагин в своей статье «По поводу гравюры князя Г. Гагарина к „Пиковой даме“» приводит сохранившееся в семье художника воспоминание, что «он как-то раз принес Пушкину несколько исполненных им иллюстраций к его произведениям, и когда Пушкин собирался ему за них заплатить, Гагарин наотрез



ЧИРКЕЙ
Акварель Г. Гагарина
Русский музей, Ленинград

отказался, заявив, что чести воспроизводить его мысли в рисунке с него совершенно достаточно». Это сообщение, основанное, конечно, на рассказе самого Гагарина, полностью подтверждает наше указание на его увлечение рядом произведений Пушкина и самим поэтом в 1833—1834 гг. Чувство это в дальнейшем окрепло, как видно из предложения Гагарина (десять лет спустя, в 1844 г.) «нарисовать 30 картин», с посвящением этого труда «памяти поэта».

То обстоятельство, что первое пребывание в России было связано для Гагарина с литературными кругами и с Пушкиным в особенности, что воспоминание и любовное отношение к поэту Гагарин сохранил и в дальнейшем, несомненно, сыграло роль в позднейшем сближении Гагарина с Лермонтовым.

Рисунки к произведениям Пушкина не были единственными иллюстрационными работами этих лет. В 1833 г. (как указывает в письме Собо-

левский) у Гагарина были рисунки к Гофману, которые пока неизвестны. Можно указать также на рисунок «Библиоман и Пиранези»—иллюстрацию к романтической повести Одоевского «Opere del cavaliere Giambattista Piranesi» и на иллюстрацию к «Дон-Жуану» Байрона (вероятно, 1834 г., судя по ее исполнению). Выбор этих произведений типичен для Гагарина середины 30-х годов. К тому же времени относится рисунок к «Фаусту» Гёте (сцена в саду Марты).

Поездка в Москву, совершенная в 1833 г., обогатила Гагарина рядом новых впечатлений. После уже привычных видов Петербурга, Петергофа, Гатчины и других окрестностей столицы его внимание было привлечено к русским пейзажам, типам, деревням и затем к самой Москве, такой необычной для его глаза. В уже указанной приписке к письму Одоевского Соболевский отмечал занятия Гагарина: «мне очень жаль, что мало был он в Москве и, следовательно, не мог он вглядеться в наше старинное рисование, то-есть в нашу архитектуру, в нашу древнюю утварь, в наше готическое, которое удивительно способно к разнообразию и прикрасе; однако и тут попытки у него славные...». Понятие «готическое» было равно в те годы понятию «романтическое»; нет нужды напоминать о частом обращении романтиков к прошлому, к средним векам и т. п. Для Гагарина Москва предстала в ряде памятников старины. Можно предполагать, судя по более поздним его рисункам, что он был прежде всего заинтересован архитектурными памятниками так называемого «нарышкинского барокко» (например, церковь в Филях). Оно вполне могло удовлетворить его запросам своей склонностью «к разнообразию и прикрасе», своим декоративным богатством.

Но было бы ошибочно видеть в Гагарине 30-х годов только одни романтические начала. Его острая наблюдательность нашла свое выражение в рисунках, где конкретные черты действительности охвачены с большой правдивостью. Уличные сценки привлекали его и в Петербурге и в Москве. На фоне московских заборов и церквей изобразил он будочника с метлой, у которого два подкрадывающихся шалуна хотят утащить алебарду. Более выразителен другой рисунок, передающий сцену поимки вора,—растерянно озирающегося бедно одетого человека, которого с торжеством ведут по улице франтоватый лакей и дюжий дворник (оба исполнены сепией в типичной для Гагарина манере; находятся в бывш. собрании Сипягина в Государственной публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина).

Как ни редки подобные изображения социального неравенства в творчестве Гагарина, они все же должны быть отмечены. При очень слабом распространении таких сюжетов в изобразительном искусстве 30-х годов их наличие в наследии Гагарина свидетельствует об отзывчивости молодого художника, о его желании иногда глубже всмотреться в жизнь, не довольствуясь передачей только одних развлекательных моментов. Это прогрессивное проявление реалистических наклонностей в известной мере определило и его портретные работы 30-х годов. Портретов, исполненных маслом или акварелью, подобных работам его современников (Кипренского, Тропинина, А. и К. Брюлловых, П. Ф. Соколова), в эти годы у Гагарина нельзя найти. Он не писал заказных и больших вещей; его портретные произведения предназначались для друзей, были невелики и всегда хранили следы близкого отношения автора к портретируемому. Одной из наиболее «парадных» портретных работ Гагарина является его акварель «Бал у княгини Барятинской» (ГРМ), относящаяся, вероятно,



ЛАГЕРЬ В АХАТЛИ
Рисунок Г. Гагарина
Русский музей, Ленинград

по семейным воспоминаниям, к 1832 г.[16] и изображающая знакомых художника на балу: кн. А. И. Барятинского (впоследствии фельдмаршала), кн. А. Прозоровского-Голицына, фрейлин гр. Н. Л. Соллогуб, Дубенскую, кн. Долгорукую и др. Стоящий сзади у стены молодой человек в белом жилете—Гагарин. Приемы и уверенность художника не вяжутся с отнесением к 1832 г. этого группового портрета—бытовой сцены. Действительно, в одном из альбомов имеются две зарисовки зала, сделанные для этой акварели и помеченные 25 мая 1834 г. Привычка справляться с натурой, не фантазировать, когда речь идет не о фантастической сцене, сказалась здесь ясно—особенность, делающая такими ценными гагаринские рисунки «лермонтовского периода». Трактовка персонажей не могла затруднить Гагарина: окружающих он рисовал по многу раз и хорошо изучил их. Уже было упомянуто о его шаржах на сослуживцев в альбоме 1833—1834 гг. В русском изобразительном искусстве первой трети XIX в. карикатура и шарж не случайно заняли большое место в творчестве художников-романтиков (в первую очередь у Орловского): в них находили свое выражение реалистические в своей основе поиски индивидуальной характеристики каждого данного образа. Это в большой мере справедливо и в отношении к творчеству Гагарина. Некоторые из его фигурок всецело вышли из романтической иллюстрации начала 30-х годов, но для многих портретных шаржей ее приемы служили только толчком к созданию изображений, материал для которых был почерпнут не в книгах и иллюстрациях, а в живых наблюдениях.

Шаржировка не является целью для Гагарина и иногда бывает проведена очень деликатно; иногда же она заменяется только легким подчеркиванием общего характера фигур («Бал у кн. Барятинской»).

С большой изобретательностью Гагарин разнообразит приемы характеристик своих персонажей, во всех случаях умея создать не навязчивый, но впечатляющий своей убедительностью образ. Среди таких карикатур можно указать на изображения Ф. И. Брунова (впоследствии посла в Лондоне), который, кривляясь и хохоча, появляется несколько раз в альбомах Гагарина.

Целый ряд современников Пушкина[17] запечатлен Гагариным с меткостью и непосредственностью, хотя, при всей ценности этих легко набросанных живых изображений, они еще изобличают молодость их автора: он недолго сосредоточивается на своих персонажах, воспринимает их неглубоко, его рисунок часто бывает небезошибочен.

Творческий рост Гагарина совершенно ясно сказался в различии трактовки окружения Лермонтова по сравнению с трактовкой окружения Пушкина. Поиски особенного сменялись иным: полным преобладанием реалистических черт, простой и богатой правдой передачи действительности. Но этому расцвету творчества Гагарина (39-е и 40-е годы) предшествовало еще несколько увлечений. В 1834 г. появляется в альбоме рядом с петергофским Монплезиром Черная Грязь, затем виды Крыма: Гагарин через юг России отправился в Турцию (3 июля 1834 г. он был причислен к русской дипломатической миссии в Константинополе).

Альбомы 1834, 1835 и 1836 гг. заполнены быстрыми, с увлечением исполненными набросками турецких пейзажей, улиц, бытовых сцен, типов; в поездках по стране Гагарин увидал не книжный, а живой Восток. Иллюстрации, фантастические сцены и т. п. полностью были вытеснены в эти годы рисунками с натуры. Уроки Брюллова пригодились здесь (как и позднее на Кавказе): карандаш Гагарина приобрел меткость, элегантность и расчетливую скупость; немногими штрихами фиксирует он полную жизни фигуру или сцену. К этому времени рисование в полной мере стало для Гагарина таким же средством выражения, как речь. Одно из писем своему отцу он начинает мастерски-небрежным наброском сидящего перед ним на диване П. Чихачева и описанием его фигуры[18]. Естественно, что ряд рисунков был посвящен Брюллову, которого Гагарин встретил больным в Афинах и пригласил поехать с ним на бриге «Фемистокл» в Константинополь.

Брюллов, командир брига В. А. Корнилов (впоследствии участник обороны Севастополя) и другие были зарисованы в кают-компании за чаем, во время сна и т. д. Было, кстати, зарисовано и представление, данное командой на палубе. Брюллов был показан затем за работой в рисунках: «Brulloff dessinant d'après nature à Tinos», «Ma chambre à Bouyouk Déré; Ch. Brulloff fait le portrait du Capitaine Messer, au p^{r} plan Pierre Tchikacheff» (Брюллов некоторое время жил в одной комнате с Гагариным), и в ряде других.

Пребывание в Константинополе дало Гагарину возможность ознакомиться с памятниками византийского искусства, прежде всего архитектуры.

Изучая старые храмы, Гагарин совершил ряд экспедиций не только в окрестностях Константинополя, но и по Малой Азии.

В 1836 г. он уехал в Мюнхен к больному отцу, бывшему посланником при баварском дворе. В феврале 1837 г. Григорий Иванович Гагарин умер, сын же его остался в Мюнхене в качестве секретаря посольства.

В альбомах Гагарина сохранился ряд рисунков, относящихся к 1836—1838 гг. Большой интерес представляет исполненная в Вене красивая акварель 1837 г. «Искушение монаха» (ИЛИ), в которой подлинно комичен напряженно бормочущий молитвы монах, окруженный фигурками сапожника, военного, портного и других во главе с полуобнаженной красавицей.

В ноябре 1839 г. Гагарин был откомандирован от посольства. Он явился в Петербург уже не тем впечатлительным и несколько разбрасывающимся юношей, каким он приезжал в Россию семью годами раньше.

Рисунков, относящихся к зиме 1839/40 г., сохранилось не много. Может быть, их число вообще не было велико. Тем более многозначительно, что среди них не встречаются фантастические импровизации и почти нет шаржей. Взгляд Гагарина с большей строгостью, чем раньше, остановился на окружавшем его. Именно с конца 1839 г. начал он заполнять два больших альбома (собрание Л. И. Максимовского) рисунками, связанными с «Тарантасом» Соллогуба. (О своего рода «проблеме „Тарантаса"» в истории русской иллюстрации будет сказано ниже.)

II

Встречи и отношения Гагарина в эту зиму 1839/40 г. заслуживают пристального изучения: в его жизни и творчестве открывался новый этап, начало которого отмечено соприкосновением с Лермонтовым.

Почему оно вообще произошло? Некоторый, но недостаточный ответ дают те рисунки Гагарина, в которых запечатлены друзья поэта. Наличие



ОТДЫХ ПОД ДЕРЕВОМ

Рисунок Г. Гагарина

Изображены слева направо: Козловский, Шемиот, Веревкин, Ягодин, Браницкий, Семяк

Русский музей, Ленинград

общих знакомых еще не может объяснить того, что Гагарин находил единый язык с поэтом,—известно, что их отношения сопровождались совместной работой над рядом рисунков.

Художник был на четыре года старше поэта, много путешествовал и видел и почтительно относился к памяти Пушкина. В светском кругу молодые люди, «толпою рабскою стоящие у трона», лишь еще более оттеняли его фигуру — талантливого, культурного и с широкими интересами человека.

Вскоре по приезде Гагарин вошел в круг наиболее близких знакомых Лермонтова—в тот «кружок шестнадцати», который объединял около поэта ряд талантливых и критически настроенных представителей петербургской молодежи. Ксаверий Браницкий, адресуя в 1879 г. И. С. Гагарину свою книгу «Les nationalitées slaves», указывал в ней именно на 1839 г., вспоминая о деятельности этого кружка, в котором нередко поднимались и политические вопросы (судя по словам Браницкого).

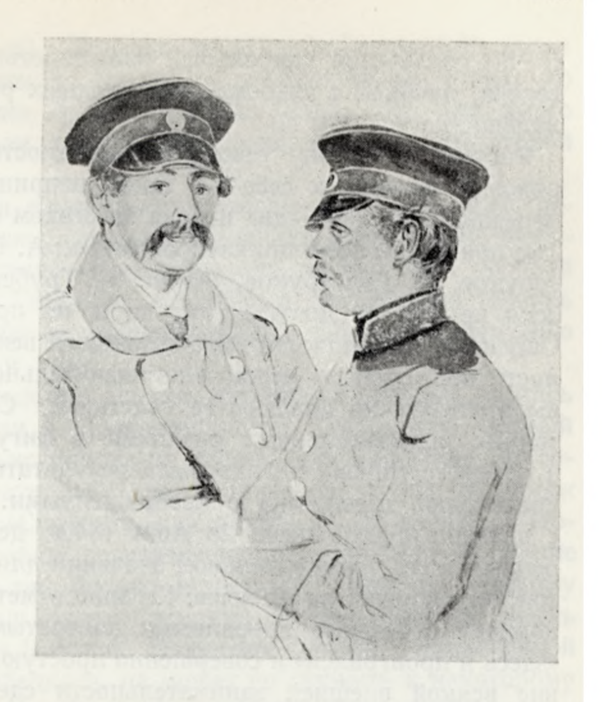
Гагарин перед участниками «кружка шестнадцати» предстал уже знакомым им человеком. До сих пор не указывалось, что один из активных участников «кружка шестнадцати», Иван Сергеевич Гагарин (к которому именно и обращался Кс. Браницкий, говоря о кружке), не просто однофамилец художника: он был его двоюродным братом, сыном Сергея Ивановича Гагарина (масона), у которого, очевидно, и останавливался в Москве Григорий Иванович с обоими сыновьями летом 1833 г. Кроме того, находившийся на дипломатической службе Иван Сергеевич Гагарин был предшественником Г. Г. Гагарина на посту секретаря посольства в Мюнхене и оставил в своем дневнике приведенное выше указание на художественную и научную жизнь города. Некоторые разговоры о Гагарине поэтому могли происходить в кругу друзей Лермонтова и до приезда Гагарина в Петербург. Если не для 1839 г., то для ближайших следующих должно быть учтено, что один из «шестнадцати», лейб-гусар Александр Николаевич Долгоруков, был братом 16—17-летней княжны Анны, которая три года спустя стала женой Гагарина[19].

Таким образом, имелись даже некоторые «родственные» предпосылки для скорейшего соприкосновения Гагарина с кружком Лермонтова и для дружески-доверчивой встречи в нем.

Имеются все основания для того, чтобы видеть в Гагарине одного из не названных Браницким членов «кружка шестнадцати» (Браницкий с понятной осторожностью ограничился указанием в своей книге только на некоторых, главным образом умерших, участников кружка). Так же как и другие, Гагарин недолго пробыл в Петербурге после перевода Лермонтова на Кавказ в Тенгинский полк в апреле 1840 г. Слова Ю. Ф. Самарина в письме к И. С. Гагарину: «j'ai vu defiler par Moscou toute la fraction des 16, qui tient route vers le midi»[20]*, относятся и к Г. Г. Гагарину. Он сам отпросился на Кавказ (как вспоминает его сын) и 13 мая был прикомандирован к комиссии барона Гана. Добиться этого Гагарину как чиновнику особых поручений при Азиатском департаменте не представляло труда, поездка же на юг открывала перед ним возможность изучения интересовавшей его проблемы связей византийской архитектуры с армянской и грузинской.

* Я видел проследовавшую через Москву всю группу шестнадцати, направлявшуюся на юг.

ДВА ФЛИГЕЛЬ-АДЪЮТАНТА
Акварель Г. Гагарина
Слева Э. А. Белосельский-Белозерский, справа В. П. Шемиот
Институт литературы, Ленинград



Кавказский период был наиболее плодотворным в творчестве Гагарина. Большое число рисунков начала 40-х годов ярко свидетельствует о воодушевлении и энергии художника. Значительная часть этих рисунков в той или иной мере может быть связана с Лермонтовым, его произведениями или его жизнью на Кавказе. Прежде всего это относится к тем рисункам, которые изображают близких Лермонтову людей. Наброски, относящиеся к «кружку шестнадцати», довольно многочисленны. Его участников Гагарин рисовал еще в Петербурге, до отъезда их на юг. Заслуживает внимания набросок как бы группового портрета нескольких участников кружка, беседующих в большой комнате (ИЛИ). Некоторые переданы так, что их можно узнать без труда, другие же едва намечены. В надписях наверху, над изображенными, приведены имена Кс. Браницкого, А. Васильчикова, С. Долгорукова, П. и А. Шуваловых, А. Столыпина. В книге Браницкого П. Шувалов не назван среди «шестнадцати», но этим еще не отрицается его участие в кружке. В наброске на первом плане намечены две фигуры: одна со спины, другая в профиль. Вторая привлекает к себе внимание,—изображенный темноволосый и, очевидно, коренастый человек кажется военным. Вполне законен вопрос: не Лермонтов ли нарисован здесь? Это предположение сможет быть подтверждено или опровергнуто только при нахождении более законченного рисунка, каковой подготовлялся Гагариным; по крайней мере сохранилось изображение Кс. Браницкого (ГРМ), являющееся проработанным этюдом с натуры для сцены, общий очерк композиции которой дан в рисунке Института литературы.

В литературе уже отмечалось[21], что кавказские рисунки Гагарина являются одним из подтверждений сообщения Самарина об отъезде «кружка шестнадцати» на юг. Но эти рисунки, как, впрочем, и следовало ожидать, не просто воспроизводят черты того или иного члена кружка в небольшом и нейтральном портрете, но показывают этих людей в их общении, в их отношениях друг к другу. Среди этих рисунков «Группа в Кисловодске»

(ГРМ) пользуется наибольшей известностью: она была не раз воспроизведена, начиная с альбома превосходных репродукций, изданного семьей художника в 1902 г.

Рисунок по праву приобрел известность. С первого же взгляда он рождает доверие к себе—с такой непринужденностью и правдивостью передана вся сцена—два игрока за столом и зрители вокруг. Под рисунком приведены фамилии изображенных: А. Васильчиков, Ламберт, С. Долгоруков, А. Долгоруков, Жерве, С. Трубецкой, Арсеньев, А. Столыпин; если не все, то значительная часть их принадлежала к «шестнадцати». Ощущение подлинности этой небольшой вещи вытекает и из общей интимности всей сцены в целом и из значительной живости и психологической выразительности каждого ее участника. Совершенно ясно, что передача тонких индивидуальных различий в фигуре, в манере держать руки, в повороте головы и глаз была результатом длительного тесного соприкосновения художника с изображенными. Отдельные детали, начиная с пометки «Kisslovodsk, 28 Août 1840», делают этот рисунок еще более ценным в его документальном значении для характеристики быта лермонтовского кружка на Кавказе; Гагарин отметил в рисунке большую пустую комнату с немного порванными полосатыми обоями, дверь с надписью «здесь я проигрался» и совершенно простую, даже бедную мебель. Умение вне всякой внешней занимательности сделать рисунок выразительным тонкой передачей дружественной атмосферы—яркое свидетельство творческой зрелости художника.

Члены кружка несколько раз встречаются нам в его рисунках, сила и ценность которых—в замечательной непосредственности передачи персонажей, которые не позируют перед художником, а живут. Браницкого можно видеть отдыхающим в группе офицеров («Repos sous un балаган»), Монго-Столыпина вместе с Евреиновым—в банях Тбилиси, А. Васильчикова—сидящим в халате. В минуту отдыха показаны сидящие на крыльце А. Васильчиков, С. Трубецкой, С. Долгоруков, Волконский и Давыдов; также в минуту отдыха изображен С. Долгоруков (может быть, дожидающийся лошадей), сидящий на станции Ларс, на Военно-Грузинской дороге, и заставляющий вспомнить первые строки из «Максима Максимыча»: «...я живо проскакал Терекское и Дарьяльское ущелья, завтракал в Казбеке, чай пил в Ларсе...».

Гагарин был действительно единственным художником того времени, сумевшим с такой неповторимой интимностью и убедительностью показать подлинные картины жизни Лермонтова и его кружка на Кавказе в ее обычном виде.

С «кружком шестнадцати» породнили Гагарина на Кавказе и художественные интересы: некоторые из его участников (прежде всего сам Лермонтов) рисовали. Альбомы Гагарина дают возможность несколько уточнить этот момент. Плодом общности этих интересов явились произведения Гагарина с указанием на сотрудничество его с Лермонтовым, Трубецким и Долгоруковым.

Разумеется, особое внимание привлекают к себе рисунки Гагарина с пометкой «d'après Lermontoff»: «Джигитовка», «Бой между всадниками» (два офицера и горец) и «Валерик» (общий вид наступающего отряда)—небольшие работы карандашом. Рядом с ними стоят две акварели: «Валерик» и «Схватка» (все эти работы переданы ГРМ на экспозицию ИЛИ), в которых разделение работы между Лермонтовым и Гагариным огово-

рено более отчетливо (см. ниже). Пометка же «d'après Lermontoff» вызывает все же некоторое недоумение. Не ясно, означают ли эти слова, что Гагарин использовал описание Лермонтовым в беседе того или иного события или его наброски или рисунок, требовавший только некоторой правки.

В последнее время попытка раскрыть это неясное указание была сделана Н. Белявским[22], считавшим, что все эти рисунки «обязательно включают момент сильного движения»—трудность, для преодоления которой «более опытному в живописи Гагарину все же была необходима помощь Лермонтова», привыкшего в ряде своих более ранних работ к изображению быстро скачущих всадников и т. п.

В альбомах Гагарина встречаются, однако, рисунки, в которых надпись «d'après...» соединена с именами А. Долгорукова и С. Трубецкого. Первый из них вообще рисовал довольно много: его работы есть в альбоме Урусовых (Государственный литературный музей), известен и его набросок к стихотворению Лермонтова «Смотрите, как летит...». Он вместе с Лермонтовым мог вполне претендовать на наименование художника в группе молодежи, с которой теперь так близко встретился Гагарин. Поэтому то обстоятельство, что в альбомах Гагарина (ГРМ) имеется шесть рисунков с пометкой «d'après le P^{ce} A. Dolgorouki» и три с аналогичной пометкой в отношении С. Трубецкого, не может не служить к некоторому освещению вопроса о рисунках «d'après Lermontoff». При ознакомлении с этими девятью рисунками теряет свою убедительность высказанное Н. Белявским предположение о ходе совместной работы Лермонтова и Гагарина. Рисунки, сделанные вместе с Долгоруковым и Трубецким, вовсе не включают в себе «момент сильного движения». В них мы встречаем такие сюжеты: черкесские сакли, солдаты у плетня, горцы у костра и т. п. Рассмотрение вообще всех рисунков «d'après...» позволяет указать на иной общий для них признак: изображение того, чему Гагарин не был (или мог не быть) лично свидетелем. Во всяком случае, перед Гагариным не стояла задача привлечения сотрудников в помощь себе: и Долгоруков и Трубецкой не могли с ним соперничать во владении рисунком. Но некоторые мотивы этих художников были использованы Гагариным. Можно указать и на образцы, которые были повторены им. Так, в альбоме Лермонтова 1840 г. (в отделе рукописей Гос. Публ. библ. им. Салтыкова-Щедрина) имеется тщательно сделанный рисунок «Солдаты у плетня». Его повторение с пометкой «d'après le P^{ce} Al. Dolgorouki» имеется в альбоме Гагарина 1840 г.; рисунок Гагарина отличается от своего оригинала большей свободой выполнения и добавлением акварельной подкраски. Подобным же образом повторен (очень точно) и рисунок самого Лермонтова из того же альбома поэта 1840 г. в гагаринском рисунке «Валерик» с надписью «d'après Lermontoff»[23].

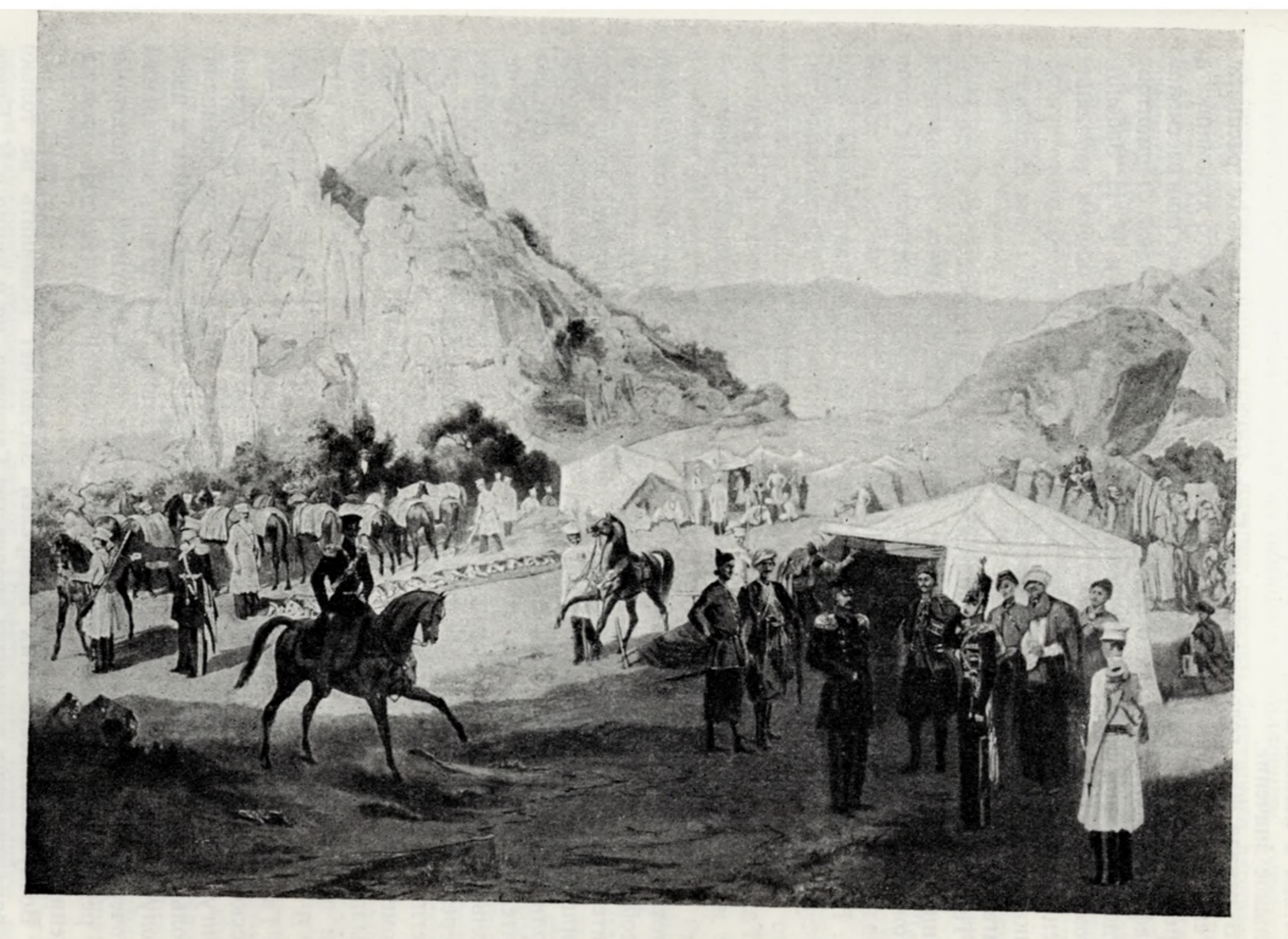
Все это позволяет наметить более правильную оценку совместной работы Гагарина и Лермонтова. Всадники, схватки и т. п. рисовались в содружестве с Лермонтовым не из-за трудности передачи быстрого движения, а из-за увлечения художника боевой жизнью поэта. Она, кстати, и самому Гагарину в это время становилась все более знакомою, что, разумеется, лишь способствовало живой выразительности произведений. Это делает понятным появление таких совместных работ, как акварель «Валерик». Гагарин не участвовал в этом походе, но, приехав на Кавказ, встретился вскоре с Лермонтовым, только-что вернувшимся из похода; рисунок был

сделан в Пятигорске или Кисловодске в августе 1840 г. Тогда же могла быть сделана акварель, изображающая схватку всадника с двумя пешими на фоне разоряемого аула. Большая оживленность и убедительность этих вещей являются прямым следствием положенных в их основу реальных наблюдений и переживаний.

Нельзя, конечно, ограничиваться предположением, что Лермонтов только давал темы и описания событий рисующему Гагарину,—он, сам умелый рисовальщик, принимал и более активное участие в работе. Прямое указание на распределение трудов было сделано самим же Гагариным в надписи, сопровождающей эти рисунки: «Épisode du combat de Valérik (Tchetchnia)... 11 juillet 1840... dessin de Lermontoff, aquarellé par moi pendant ma convalescence à Kisslovodsk», и на «Схватке»: «Lermontoff delineavit, Gagarin pinxit». Большая роль цветового решения в этих акварелях делает несомненным то, что дело заключалось не в механическом подкрашивании контурного рисунка, а в прямом расчете Лермонтова на цветовую обработку рисунка в дальнейшем и в такой обработке его Гагариным. Взаимное понимание было, разумеется, совершенно необходимо для успешности такой работы, и о наличии этого понимания рисунки свидетельствуют в полной мере.

Существенно свидетельство, принадлежащее Д. А. Столыпину (брату А. А. Столыпина-Монго), который, передавая в 1882 г. вторую из названных акварелей («Схватка») в Лермонтовский музей, писал: «Прилагаю еще акварель, нарисованную Лермонтовым, и красками кн. Гр. Гагариным. Расскажу в кратких словах сюжет: в одной рекогносцировке число войск наших было мало, когда появились толпы лезгин; начальник отряда дал приказание казакам зажечь степь. Лермонтов, возвращаясь после данного ему поручения к начальнику, который виден стоящим со свитою на кургане, увидел изображенную сцену. Один лезгин проскочил сквозь пламя и, напав на двух наших казаков (полагаю пластунов), дал выстрел и, после промаха, наскочив на одного из казаков, хотел ударить его прикладом. Казак ловко отвернул голову от удара и кинжалом поразил лезгина. Лермонтов жил в одной палатке с братом ⟨А. А. Столыпиным-Монго⟩ и кн. Григорием Гагариным»[24].

Очевидно, такое же сотрудничество, какое наблюдаем мы в акварелях, являющихся совместным трудом Лермонтова и Гагарина, было и в карандашных их рисунках. В рисунке, изображающем двух всадников, смотрящих на джигитовку, можно различить легкие линии, намечающие положение головы, шеи, передних ног лошади первого плана. Не есть ли это следы лермонтовского наброска? Дать окончательный ответ на этот вопрос трудно по ряду причин, и прежде всего потому, что оба— и Гагарин и Лермонтов—были очень близки друг другу в своей манере рисовать. Им обоим было вначале, еще до встречи, свойственно увлечение романтическими мотивами и эффектами: характерные и шаржированные лица и фигуры и интерес к живописности свето-теневых контрастов были присущи как одному, так и другому. О родственности их ранних устремлений говорят и романтизированная «Голова горца» (масло Лермонтова) и хотя бы обложка тетради с автографом «Вадима». Сплошь покрывающие ее головы и фигуры близки и к наброскам Гагарина и вообще к романтической графике. В процессе изживания внешнеромантических мотивов Лермонтов должен был увидеть в Гагарине человека с общим художественным языком, с близкими ему самому поисками. Участие Гагарина



СТОЯНКА НИЖЕГОРОДСКОГО ДРАГУНСКОГО ПОЛКА В КАРАГАЧЕ БЛИЗ ТИФЛИСА

Картина маслом Г. Гагарина

Русский музей, Ленинград

в лермонтовском кружке, его совместная жизнь с поэтом—все это должно было способствовать их сближению.

Способности Лермонтова—рисовальщика и живописца не успели раскрыться в полной мере, но для развития их общение с Гагариным имело большое значение.

В начале 40-х годов дарование Гагарина достигло полного расцвета. В его лице Лермонтов встретил талантливого и культурного художника и через него смог непосредственнее ознакомиться с успехами прогрессивной графики и живописи своего времени. Гагарин не преподавал Лермонтову художественной грамоты, подобно А. С. Солоницкому и П. Е. Заболотскому, а работал вместе с ним. При всей привлекательности дарования «венециановца» Заболотского, все же нельзя представить себе этого художника в том творческом содружестве с поэтом, в каком с ним находился Гагарин.

Тем самым, однако, не снижается значение Заболотского для художественного образования Лермонтова; надо лишь учитывать возможность сложного совмещения в графических и живописных произведениях поэта традиций и школы А. Г. Венецианова (через Заболотского) и школы К. П. Брюллова (через Гагарина). Обе линии воздействия имели одну общую основную ценность—внимательное отношение к действительности. Это нашло живой отклик и в рисунках Лермонтова, деланных совместно с Гагариным. Реалистическая выразительность «Валерика» и «Схватки» не имеет ничего общего с условностью парадно-батальных произведений официальной живописи тех же лет. Речь идет при этом не только о внешних моментах—композиции и т. п., но о самом существе: совершенно необычной является трактовка боя в «Валерике». Неудержимая стремительность возбужденных солдат, героическое сопротивление арьергарда горцев, трупы на первом плане и воин, бросающий на победителей взгляд, полный негодования и скорби, и поддерживающий пораженного предводителя,—все конкретизирует и развивает мысли стихотворения; в небольшой акварели раскрывается волнующий трагический образ. Глубокое переживание Лермонтовым самого боя (и понимание этого Гагариным) легло в основу как этого рисунка, так и «Схватки», с ее запоминающимися моментами: столкновением в центре, кавалеристами, скачущими вокруг пылающего селения, и группой офицеров, смотрящих с дальнего холма на происходящее.

В этой акварели не трудно проследить долю участия Лермонтова и Гагарина в общей работе. Рука Лермонтова, не прошедшая академической тренировки, чувствуется в рисунке (не вполне точном) ног правой фигуры, находящейся в сложном движении. Лермонтов же оставляет большие возможности для Гагарина, который заставляет ожить в цвете голубую даль, дым и огонь пожарища. Узнавая иногда индивидуальный почерк каждого из художников, мы все же имеем рисунки, выполненные с редкостными взаимным пониманием и конечной целостностью произведения.

Воодушевленность этих акварелей заставляет вспомнить не только о романтических элементах творчества Гагарина, но и прямо о К. Брюллове, к акварелям и сепиям которого часто были очень близки его работы. Еще Н. Н. Врангель высказывал предположение о знакомстве Лермонтова с самим Брюлловым, подтверждением чего мог бы служить набросок головы, весьма похожей на брюлловскую, в бумагах Лермонтова[25].

Рисунки, акварели, картины Брюллова Лермонтов, конечно, видал, личное же знакомство их, в сущности, не состоялось, как об этом можно судить по интересным воспоминаниям ученика Брюллова, М. И. Железнова[26]. Поэтому очень существенно должно было быть для Лермонтова творческое содружество с Гагариным—одним из немногих «брюлловцев», сумевших, не потеряв своего лица, усвоить лучшие стороны блестящего дарования учителя: его вдохновенность, поэтическое отношение к природе, большие реалистические устремления и изощренное мастерство. Н. Н. Врангель справедливо указал, что «в области интимного понимания природы и людей, в быстрых набросках и эскизах Гагарин, после Карла Брюллова, а иногда и наравне с ним, является замечательным мастером» и что «знакомство его ‹Лермонтова› с кн. Гагариным было... причиной того, что Лермонтов стал более серьезно заниматься живописью»[27].

Тем более надо учитывать, что именно к 40-м годам Гагарин (творческое развитие которого было прослежено нами) подошел в расцвете сил, начав работу над лучшими своими произведениями.

Условия складывались, однако, мало благоприятно для встреч Лермонтова с Гагариным. Можно вообще назвать только следующие периоды, когда они могли видеть друг друга на Кавказе (после апреля 1840 г.— отъезда из Петербурга): август и начало сентября 1840 г. в Пятигорске и, очень предположительно, июнь 1841 г. (до 20-х чисел—отъезда Гагарина в Петербург) в Пятигорске. Как ни коротко это время, оно все же позволяет предполагать, что Гагарин, постоянно рисовавший, не мог не сделать портрета Лермонтова, хотя бы в виде наброска. К сожалению, такой портрет, который мог быть одним из лучших в иконографии поэта, до сих пор не обнаружен.

Стремление к большей простоте, чем в иллюстрациях 1833 г. к Пушкину, проявилось и здесь как признак нарастания реалистических тенденций, общих для всех работ Гагарина этого времени. Акварель к стихотворению «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана...»—ГРМ), дававшему большой простор полету фантазии, Гагарин сделал сдержанно, не отвлекаясь к внешне эффектным деталям. Любопытно, что эта акварель имеет характер не столько иллюстрации, сколько небольшого станкового произведения, навеянного стихами поэта.

Много позднее, около 1856 г., Гагарин обратился снова к произведениям Лермонтова, работая над постановкой живых картин в Зимнем дворце. Тогда же вместе с «Демоном» Лермонтова был показан и «Бахчисарайский фонтан» Пушкина. Эскизы живых картин на темы обоих произведений с обозначением имен участников представлений находятся в ГРМ; на листе набросков к «Демону» имеется пометка: «Tableaux chez Leurs Majestés au Palais d'Hiver, 1856?». Чтобы показать их зрителям (хотя бы и придворного круга), должно было пройти пятнадцать лет со времени последней встречи Гагарина с Лермонтовым (и двадцать два года со времени встречи с Пушкиным) и надо было умереть Николаю I.

В постановке картин на темы «Демона» вполне проявились вкус Гагарина и вдумчивое отношение к задаче. Проекты сцен охватывают все основные моменты повествования: летящий Демон («панорама»), лезгинка, битва, смерть жениха, Тамара и Демон, Демон у стен монастыря, Демон и Ангел, клятва, погребение, апофеоз. На листе, где помещены эти небольшие наброски (карандаш, иногда с подкраской акварелью), Гагарин

наметил также инсценировки эрмитажных картин Веронезе, Мурильо и Ватто.

Постановка «Демона» потребовала дополнительных детализированных рисунков, сохранившихся в художественном архиве Гагарина. Часть рисунков имеет специфический характер, обусловленный особенностями задачи: Гагарин намечает в них высоту мостков для участников, изображает детали реквизита и дает разметку участников (Тамару изображала Гамалей, Демона—кн. Петр Трубецкой и т. д.). Некоторые рисунки утрачивают этот режиссерский характер и передают сцену в ее конечном виде. Один из них—Тамара и Демон—не раз уже воспроизводился в качестве иллюстрации и неправильно расценивался как попытка Гагарина иллюстрировать Лермонтова[28].

Можно думать, что «Демон» и «Бахчисарайский фонтан» были поставлены по инициативе Гагарина,—к середине 50-х годов он был прежде всего большим знатоком восточного искусства и быта Кавказа, а оба произведения были для него близки как одно из воспоминаний его молодости.

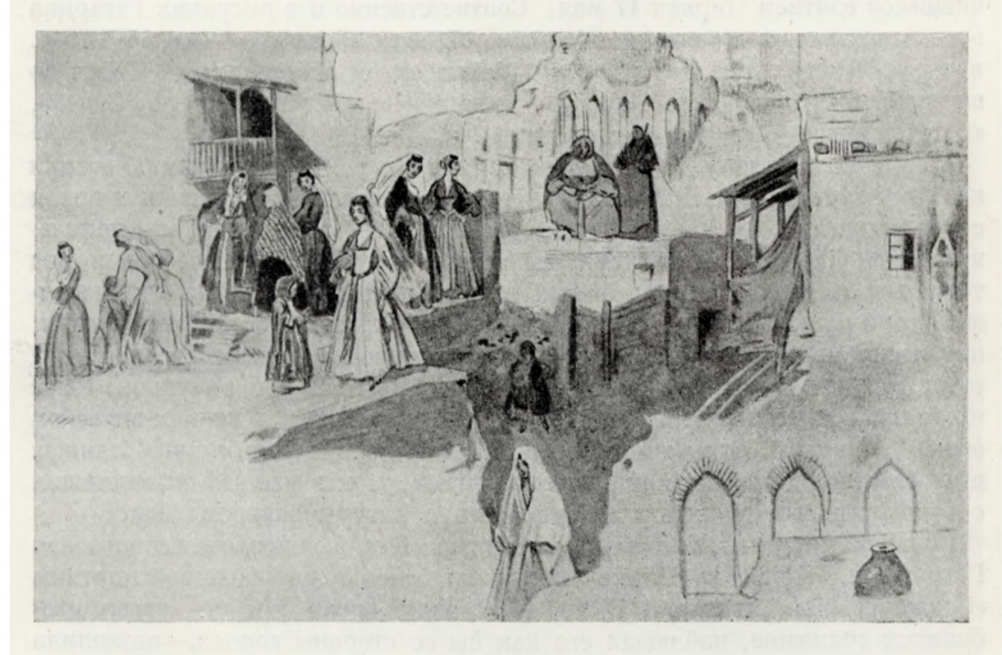
Вернемся к 40-м годам. Начало их (Гагарин с некоторыми перерывами пробыл на Кавказе до 1843 г.), как мы уже видели, тесно связано с Лермонтовым. Равно и в ближайшее время после смерти поэта творчество Гагарина остается неразрывно связанным с предыдущими годами, и различать в первой половине 40-х годов «послелермонтовский период», в сущности, невозможно.

Именно во все это время, в 1840—1842 гг., Гагарин создал те многочисленные и действительно превосходные произведения, с которыми прежде всего привычно ассоциируется его имя. Эти акварели и рисунки—пейзажи, типы, бытовые сцены—не являются работами непосредственно на лермонтовские темы и не стремятся иллюстрировать их. Но то, что Гагарин находился на Кавказе в кругу тех же лиц, что и Лермонтов, что он проезжал через те же места, что он смотрел на все с тем же увлечением, как и поэт, и что он был представителем прогрессивного художественного течения,—все это делает его рисунки в значительной их части неизбежно и неразрывно связанными с Лермонтовым. Поэтому можно только приветствовать все большее привлечение их в качестве иллюстративного материала к книгам о Лермонтове и к изданиям его сочинений: лермонтовский Кавказ увиден и прочувствован в них талантливым современником поэта и, в нескольких случаях, даже сотрудником его. Рисунки Гагарина как бы расходятся концентрически от Лермонтова, захватывая все более широкие круги людей и явлений.

Среди этих рисунков—портреты лиц разных степеней отношения к Лермонтову: рядом с портретом «двух девиц Верзилиных» появляется портрет молодого красавца—«слуги Лермонтова» (повидимому, Хр. Саникидзе, а не Ивана Соколова) или полковника Безобразова, сопровождавшего в погребальной процессии тело убитого однополчанина-поэта. В рисунках Гагарина проходят перед зрителем нижегородский драгун-рядовой, унтерофицер и офицер того же полка (зарисовки форм), М. Головин и Л. Сенявин, Заливкин и Муравьев, затем К. Козловский, В. Шемиот, Веревкин, Ягодин и Семяк (изображенные вместе с Браницким), полк. Волоцкий и генералы Коцебу, Лабенцов, Клюкке фон Клюкенау, Граббе и многие другие ведомые и неведомые «кавказцы» лермонтовского времени. Среди них можно упомянуть еще Аббаса-Кули (сына последнего бакинского хана),

историка Закавказского края, связанного, вероятно, с Гагариным в занятиях последнего историей культуры Кавказа.

Вместе с тем Гагарин уделил много времени людям, обычно мало привлекавшим к себе художников начала XIX в.: солдат, казаков, горцев рисовал он много раз. Исполненные акварелью с белилами на цветной бумаге, эти рисунки производят, при всей простоте приемов, весьма нарядное впечатление. Число их свидетельствует о систематической работе Гагарина по изучению типов кавказского населения, которое характерностью своего облика (лиц, жестов, одежд) привлекало его постоянное внимание. Природа Кавказа не могла не увлекать Гагарина. В первую очередь должны быть указаны рисунки, сделанные им во время походов



ТИФЛИС
Акварель Г. Гагарина
Русский музей, Ленинград

и ценные как по своим чисто художественным достоинствам, так и по документальности и по отношению к Лермонтову. Гагарину приходилось то проезжать дорогами, где ехал Лермонтов, то воевать в местах, смежных с теми, где проходила боевая жизнь поэта. В альбомах Гагарина 1840 — 1842 гг. зарисованы аул Чиркей («аул Джемат» Лермонтова), замок Тамары, окрестности Пятигорска, виды Военно-Грузинской дороги.

Легкими и прерывистыми движениями карандаша Гагарин намечает общие контуры какого-либо пейзажа или (имея больше времени) работает акварелью; применение цветной бумаги (песочного тона или коричневой) и белил позволяет ему с особой силой передать сверкание снежных вершин. В этих многочисленных рисунках и акварелях он снова предстает перед нами прекрасным мастером работы с натуры. Немногими карандашными линиями и акварельными пятнами бывают переданы с подкупающей простотой и правдой сильный солнечный свет, чистота горного воздуха, свежая или порыжелая трава. В этих этюдах Гагарин является

еще далеко не оцененным мастером реалистического пейзажа 40-х годов— времени, можно добавить, когда Александр Иванов только начинал работу над своими исключительными пейзажами. Многие рисунки были сделаны во время военных экспедиций Гагарина. Особенно полно представлен поход на аул Чиркей в мае 1841 г.—первая крупная военная операция, в которой участвовал Гагарин. Рисунки убедительно воспроизводят будничную военную обстановку лермонтовского времени и служат своеобразной, очень живой документацией кавказского похода вообще. Во время этого похода были предприняты попытки перейти Сулак (на левом берегу которого стоял Чиркей) под Ахатли и под самим Чиркеем; неудача попыток заставила совершить обходное движение через Миатли, окончившееся взятием Чиркея 17 мая. Соответственно и в рисунках Гагарина встречаются те же названия: «Ахатли. 10 мая», «Ахатли. 8 мая 1841, 6 ч. вечера», «Вид Сулака под Миатли» (набросок на обороте: «за $^1/_2$ часа до выступления»), «Хуссейн-Термин. 15 мая 1841», «Переправа через Сулак», «Вступление в Чиркей», виды Чиркея.

Как и в рисунках, сделанных совместно с Лермонтовым, Гагарин и в этих зарисовках с натуры не пытается представить сражения и поход с точки зрения официального искусства. Для него оказалась привлекательной не батальная тема, но скорее военно-бытовая. Отдых под тенистым деревом, ужин на биваке или умывание офицеров и сборы солдат утром в лагере, обсуждающие обстановку начальники или же солдаты, под огнем устанавливающие фашины, участвующие в перестрелке и под руки ведущие раненного товарища,—обычные темы его рисунков. Реже изображались самые сражения. Они показаны или в панорамическом обзоре, с высоты командного пункта, или же в деталях, набросанных в альбом на огневой позиции за прикрытием, т. е. в местах, позволявших с относительным спокойствием рисовать с натуры во время боя.

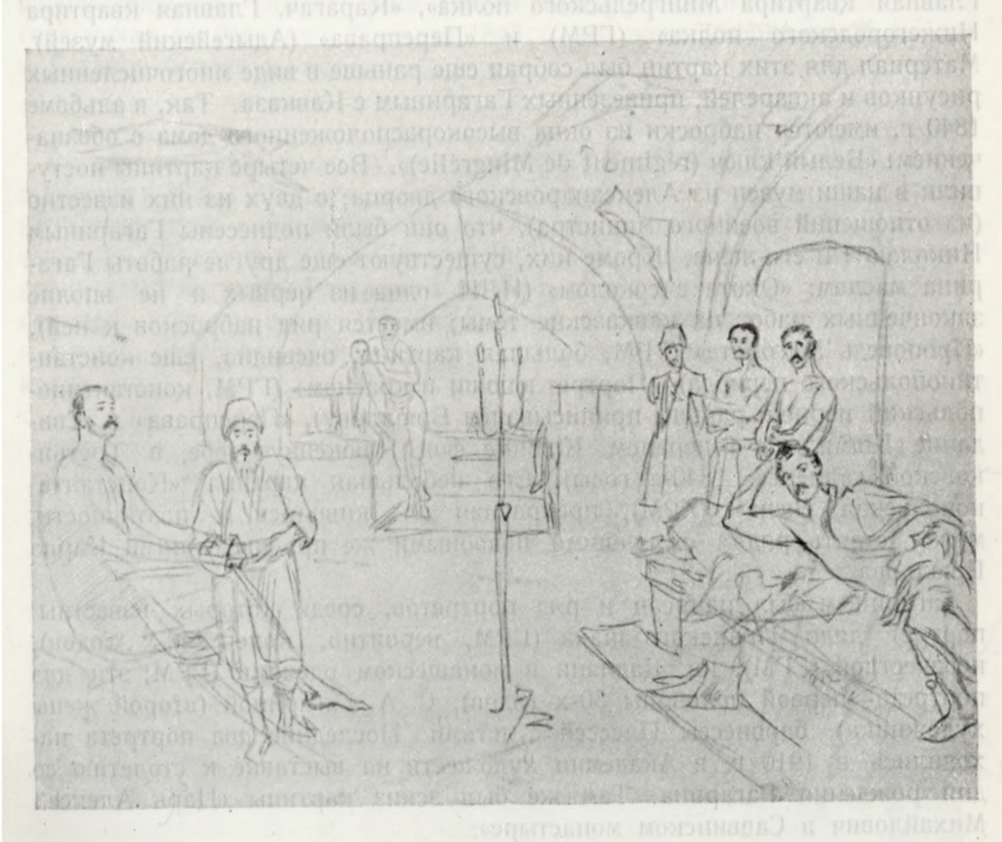
Большой материал, собранный таким способом, был позднее использован Гагариным. Поход на Чиркей послужил основой для большой картины «Сражение при Ахатли» (ГРМ). Необычная точка зрения—автор изображает сражение, наблюдая его как бы со стороны горцев,—позволила Гагарину усилить реалистическую выразительность сцены и развить в картине те особенности трактовки темы сражения, которые были продемонстрированы им раньше в рисунках, деланных совместно с Лермонтовым. Сцена боя передана без аффектации и внешне эффектных моментов; обороняющиеся горцы изображены с вниманием к их спокойному мужеству. Белые дымки выстрелов, распоряжающиеся командиры, работающие солдаты изображены вдали на площадках гор и дополняют подлинный облик одного из эпизодов кавказской боевой жизни. Вспоминал ли Гагарин Лермонтова во время боя и во время работы над картиной? Огромное пространство, уходящие ввысь горы, бурлящая далеко внизу студеная река и утомленные, ожесточенные люди на фоне величавой природы рождают в памяти слова поэта:

...жалкий человек.
Чего он хочет!.. небо ясно,
Под небом места много всем...[29].

Характерно для Гагарина отсутствие поверхностного или шовинистического отношения к теме. Он уже достаточно успел сжиться с Кавказом, полюбить его природу и культуру. Картина вполне четко свидетель-

ствует, что в военном противнике он уважал мужество и достоинство человека. Иначе и не могло уже быть в это время: Кавказ вставал перед Гагариным не только как увлекательная художественная тема, но и как сокровищница культурных ценностей.

Еще в Константинополе в 1834—1835 гг. Гагарин начал изучать византийскую архитектуру. Теперь архитектура Грузии и Армении стала следующим этапом его исследований. Поездки по югу Кавказа в качестве члена комиссии бар. Гана в 1840 г. позволили Гагарину познакомиться



ТИФЛИССКИЕ БАНИ

Рисунок Г. Гагарина

Слева А. Столыпин-Монго, справа П. Евреинов

Русский музей, Ленинград

в основных чертах со старинными памятниками армянского и грузинского искусства.

Гагарин принимал участие в военных экспедициях в качестве художника-любителя. В одной из стычек Гагарин, находившийся в первой цепи войск и увлеченный рисованием, не заметил, что русские отступили. Прямо перед собой он увидел бегущего на него противника и едва успел сложить свой альбом, чтобы взяться за оружие. «Je tue un Chef Tcherkesse»,—пометил он в конспекте автобиографии. Николай I, узнав об этом случае, сказал, что «стыдно такому молодцу не носить военного мундира». 21 июня 1841 г. Гагарин был уведомлен военным министром А. И. Чернышевым о награждении орденом «в награду личной храбрости

и хладнокровного мужества» и о вызове в Петергоф «по известному приказанию». 25 июня 1841 г. был определен приказом «камер-юнкер, коллежский асессор князь Гагарин, лейб-гвардии в гусарский полк поручиком, с причислением к канцелярии военного министерства по особым поручениям».

Петербургская жизнь, сменившая разъезды по Кавказу, дала возможность Гагарину заняться несколькими картинами. К их числу относится уже упомянутое «Сражение при Ахатли» и картины «Белый ключ. Главная квартира Мингрельского полка», «Карагач. Главная квартира Нижегородского полка» (ГРМ) и «Переправа» (Адыгейский музей). Материал для этих картин был собран еще раньше в виде многочисленных рисунков и акварелей, привезенных Гагариным с Кавказа. Так, в альбоме 1840 г. имеются наброски из окна высокорасположенного дома с обозначением: «Белый ключ (régiment de Mingrelie)». Все четыре картины поступили в наши музеи из Александровского дворца; о двух из них известно (из отношений военного министра), что они были поднесены Гагариным Николаю I и его жене. Кроме них, существуют еще другие работы Гагарина маслом: «Охота с соколом» (ИЛИ—одна из первых и не вполне законченных работ на кавказские темы; имеется ряд набросков к ней), «Проповедь Магомета» (ГРМ, большая картина, очевидно, еще константинопольского периода), «Портрет юноши в красном» (ГРМ, константинопольский период; раньше приписывался Брюллову), «Переправа» и «Свидание Шамиля с генералом Клюкке фон Клюкенау» (обе в Третьяковской галлерее; 1840-е годы). Его небольшая картина «Константинопольская сцена» (ГРМ), прекрасная по живописи и поэтичности, может стоять рядом с лучшими подобными же произведениями Карла Брюллова.

Гагариным был написан и ряд портретов, среди которых известны: портрет дяди Иранского шаха (ГРМ, вероятно, конец 40-х годов), неизвестной (ГРМ), кн. Дадиани в монашеском одеянии (ГРМ; эти два портрета—первой половины 50-х годов), С. А. Гагариной (второй жены художника), баронессы Плессей с детьми. Последние два портрета находились в 1910 г. в Академии художеств на выставке к столетию со дня рождения Гагарина. Там же был эскиз картины «Царь Алексей Михайлович в Саввинском монастыре».

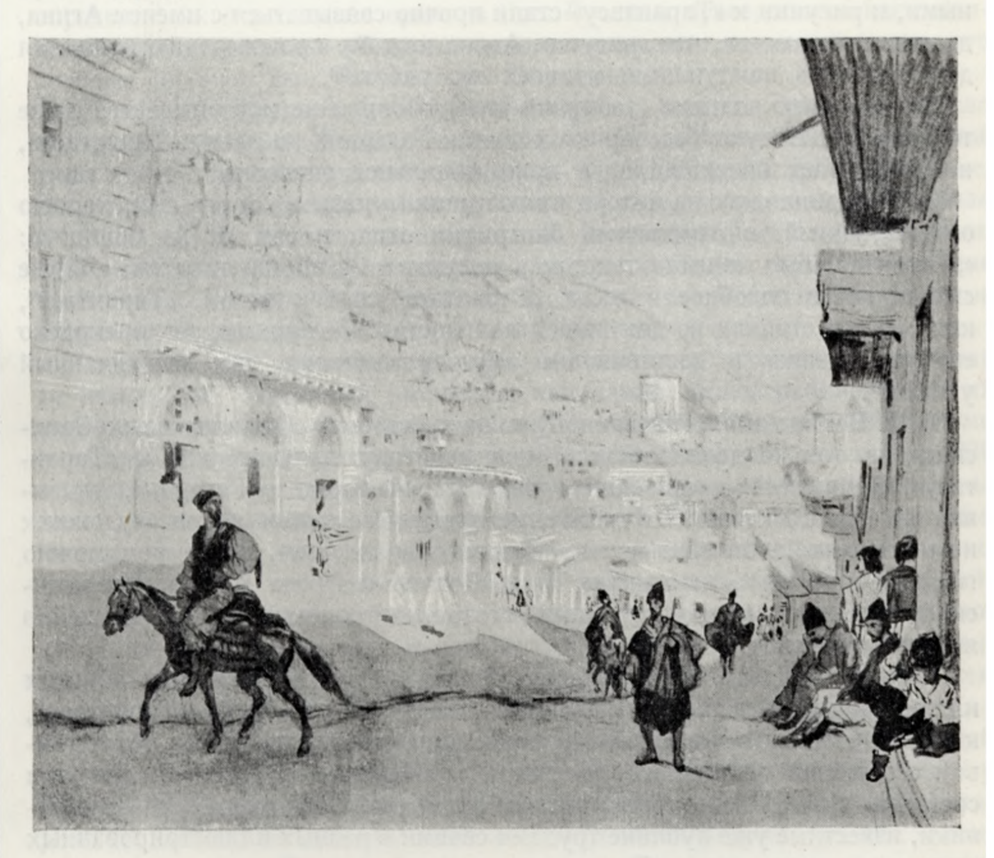
Большую художественную ценность представляют небольшие эскизы маслом, относящиеся к 40-м годам (ГРМ). Они отличаются подлинной живописностью; их красивые, насыщенные красочные пятна, смелая игра света, цветовая характеристика даже самых глубоких теней роднят Гагарина и в данном случае с передовыми мастерами живописи середины XIX в., с их поисками работы на воздухе и полном свете, вне полутемной мастерской. В этих более поздних произведениях гагаринской живописи несомненен значительный рост его и в области масляной техники и в отношении его к природе. Некоторая суховатость ранних работ (вплоть до «Карагача» и «Белого ключа») сменяется все большей смелостью красиво положенного мазка, исчезновением черноты, возросшим значением цветовых отношений и выявлением обобщающего тона.

Часть этих изображений, в которых предстает перед нами лермонтовский Кавказ («Стрелки», «Оплакивание», «Лезгинка», «Изготовление вина» и другие), была впоследствии использована Гагариным при его работе над литографиями для альбома 1857 г.: «Le Caucase pittoresque». Возможно,

что они сделаны с мыслью о нем, так как первоначально выход этого издания предполагался в 1846 г. (хотя и с меньшей программой; эскиз обложки—в ГРМ), а с автором текста альбома, бар. Штакельбергом, Гагарин познакомился в 1842 г., сопровождая военного министра Чернышева в его инспекционной поездке по Кавказу. Летом того же года Гагарин участвовал в действиях дагестанского отряда Клюкке фон Клюкенау и вернулся в Петербург уже штаб-ротмистром. В 1843 г. (1 января) он стал флигель-адъютантом, в сентябре вступил в брак с сестрой одного из «шестнадцати»—Анной Николаевной Долгоруковой и в мае следующего года уехал за границу. В марте 1845 г. его жена умерла после родов, и Гагарин вышел в отставку.

III

Обратимся снова к началу этого периода—к моменту приезда Гагарина в Россию в 1839 г. Правда, события, к которым мы переходим, не связаны непосредственно с Лермонтовым, так же как и позднейшая жизнь и деятельность Гагарина. Все же коснуться их необходимо: они крайне существенны для понимания Гагарина в целом и до сих пор еще ни разу не были освещены точно и полно. Вместе с тем в них возможно видеть дальний и сложно опосредствованный отзвук отношений Гагарина к Лермонтову и его кругу.



УЛИЦА В ТИФЛИСЕ
Акварель Г. Гагарина
Русский музей, Ленинград

Первой встрече с Лермонтовым предшествовало возобновление давнего, еще в детстве начавшегося знакомства с В. А. Соллогубом. Выше уже упоминалось о рисунках Гагарина к «Тарантасу». Свежесть и выразительность этих анонимных иллюстраций (почти все они в книге не подписаны) и их сатиричность, а также высокая оценка их современными писателями родили законное желание уточнить вопрос об их авторе. Авторство же Гагарина по отношению с лучшей части иллюстраций казалось a priori маловероятным. Мог ли он—аристократ, выросший за границей, не знающий русской жизни, да и великосветский дилетант к тому же,—сделать рисунки, о которых «Отечественные Записки» писали: «Вглядитесь в эти лица мужиков, баб, купцов, купчих, помещиков, лакеев, чиновников, татар, цыган—и согласитесь, что рисовавший их ⟨...⟩ не только мастер рисовать, но и великий художник и знает Россию». Это утверждение принадлежит В. Г. Белинскому[30].

Длительную и кропотливую работу провел для выяснения вопроса об авторе К. С. Кузьминский, давший несколько публикаций[31]. Он пришел к твердому убеждению, что наиболее значительная в идейном и художественном отношении часть иллюстраций принадлежит известному иллюстратору «Мертвых душ» А. А. Агину и только немногие орнаментальные и идейно инертные заставки («Погребец», «Самовар на столе» и т. п.) могут быть работой Гагарина. Доводы Кузьминского казались вполне бесспорными, и рисунки к «Тарантасу» стали прочно связываться с именем Агина, да еще с указанием, что «рисунки Агина к этому произведению являются действительно наилучшими из всех его работ»[32].

Все это было, однако, заблуждением. Вопрос не исчерпывается даже тем, что существуют бесспорные рисунки Гагарина ко всему «Тарантасу», и приобретает более широкое принципиальное значение.

На Гагарина как на автора иллюстраций указывал и его сын, хорошо осведомленный в творческой биографии отца, и сам В. А. Соллогуб: «„Тарантас“ был написан текстом к рисункам Гагарина» и затем: «Я уже сказал нечто подобное в своем „Тарантасе“, в том самом „Тарантасе“, который мы строили во дни нашей молодости с Гагариным, так прекрасно его украсившим и доставившим ему бессомненно его неожиданный успех»[33].

В. Г. Белинский в названной выше заметке в «Отечественных Записках» не только давал общую оценку автору иллюстраций к «Тарантасу». Белинский совершенно определенно говорил о Гагарине, указывая на «одного известного любителя, скрывшего свое имя»: он «художник не по званию, а по призванию, обладает карандашом, о котором можно говорить, говоря о карандаше Тони Жоанно и Ораса Верне» (Кузьминский, цитируя заметку, не привел этого авторитетного и совершенно ясного указания Белинского).

Но уже два года спустя «Современник» ошибочно упоминал об этих иллюстрациях в связи с Агиным («мы помним его рисунки к „Тарантасу“, к „Помещику“»). Это помогло Кузьминскому утверждать, что в неотчетливом сообщении рекламного проспекта к «Мертвым душам» («...рисунки составлял А. А. Агин, гравировал на дереве Е. Е. Бернардский—художники, известные уже публике трудами своими в разных иллюстрированных изданиях, как например „Тарантас“ и другие...») якобы «прямо говорится, что Агин рисовал... иллюстрации к „Тарантасу“...». Не останавливаясь на других соображениях Кузьминского, не лишенных известной силы

при предвзятом отношении к Гагарину, укажем на истинное решение этого «распутанного вопроса» (Кузьминский).

Еще до оформления своего отчисления от посольства в Мюнхене Гагарин был уже в России и проехал в свое имение Карачарово и в Казань (рисунок «Théâtre de Kazan en 1839» и др.), что могло быть связано с введением в наследство после отца.

Эта поездка дала несколько рисунков, имеющих отношение к «Тарантасу», а набросок с натуры в Печорском монастыре («6 октября 1839 года») впоследствии без изменений вошел в книгу в качестве иллюстрации на стр. 133. Увиденные Соллогубом, давним приятелем Гагарина, рисунки дали толчок к его работе, тем более, что и рассказы Гагарина о путешествии могли быть красочными: поездка в Казань (особенно по контрасту с Европой того времени) была для него равносильна отправлению «в глушь, в Саратов».

Так началось совместное «построение» «Тарантаса», который, очевидно, действительно явился в некоторой части «текстом к рисункам». Гагарин заодно поместил в книге и портрет В. А. Соллогуба: в заглавной заставке с физиономиями обоих героев путешествия изображен под видом Ивана Васильевича сам Соллогуб в молодости (а вовсе не Гаварни, влияние которого на Гагарина не было заметным).

Два альбома из собрания Л. И. Максимовского и несколько рисунков, определенных в последнее время в Гос. Русском музее, охватывают полностью иллюстрации к «Тарантасу» и не оставляют сомнений в том, что автором их всех был только один Гагарин.

Среди этих рисунков (особенно в альбомах) имеется некоторое число сделанных с натуры. Рядом с тарантасом зарисованы на листах альбомов типы встречавшихся крестьян («Агафья Филипповна» и др.), крестьяне, плачущие на пожарище, чаепитие ночью в избе, посиделки, застрявшая в грязи телега, угол грязной комнаты, балалайка и стол со шляпами. Весь этот материал группировался вокруг основной темы и частично привлекался к ней. Здесь же, кстати, записано «Вниз по матушке по Волге» и начало «Возле речки, возле мосту».

Вместе с этим первичным материалом Гагарин оставил в альбомах (и нескольких отдельных рисунках) как самые иллюстрации, так и их эскизы и варианты. Они свидетельствуют о работе и над иллюстрациями и одновременно над текстом. Так, у постели больного смотрителя (стр. 239 издания) стоит не молодой Иван Васильевич, фигурирующий в окончательных тексте и гравюре, но старик Василий Иванович. Есть и такая интересная вещь, как макет двух страниц предполагаемой книги с написанным от руки заголовком и текстом («Начало путевых впечатлений, Въехав за заставу между путешественниками...»—текст III главы с разночтениями против издания), большой заставкой «Пейзаж с едущим тарантасом», инициалом *В* и концовкой «Погребец». В альбоме же имеется и несколько вариантов основной заставки с портретами героев.

Вопрос об издании «Тарантаса» отдельной богато иллюстрированной книгой стоял совершенно реально, но, вместе с тем, вполне понятно, почему издание не было осуществлено в 1840 или 1841 г. Быстрый отъезд Гагарина на Кавказ не дал ему возможности довести рисунки до той законченности, которая была необходима для гравирования их далеко от автора, в Париже, да и гравирование их в России требовало присутствия возле гравера самого художника, который делал бы по своим эскизам рисунок

на доске (граверу оставалось его вырезать) или давал бы указания, как использовать эскизы. Иллюстрационная работа остановилась в 1840 г., но об интенсивности ее и о богатстве впечатлений, сделавших ее возможной, говорит то, что рисунки в альбомах 1839 г. и начала 1840 г. охватывают уже все будущее издание.

В карандаше, туши, сепии появляются в альбомах экзамен Ивана Васильевича, встреча в дороге с парижским знакомцем, падение тарантаса, московское общество в собрании (с пометкой: «шляпу спрячь»; в гравюре шляпа заменена платком), фигляр-писатель, кривляющийся перед недоумевающими крестьянами, полет окруженного чудищами-чиновниками тарантаса и многое другое. Имеется и ряд не вошедших в издание рисунков для заглавных букв. Многие рисунки снабжены известной гагаринской монограммой, имеющейся и на пробном отпечатке гравюры с летящим тарантасом. Но и без монограммы легко узнать в рисунках манеру Гагарина этого времени: выявление характерных черт персонажа без обыгрывания фантастического или карикатурного элемента в нем, затем бóльшая, чем прежде, простота и реалистичность образа и уверенный, скупой и легкий рисунок.

В полной мере оценить иллюстрации можно именно в альбомных рисунках: при гравировании они утеряли ряд тонких деталей и часть своей индивидуальности.

Гагарин—автор сатирических и просто даже бытовых изображений—может показаться неожиданным только в первую минуту, и то при традиционно узком представлении о нем.

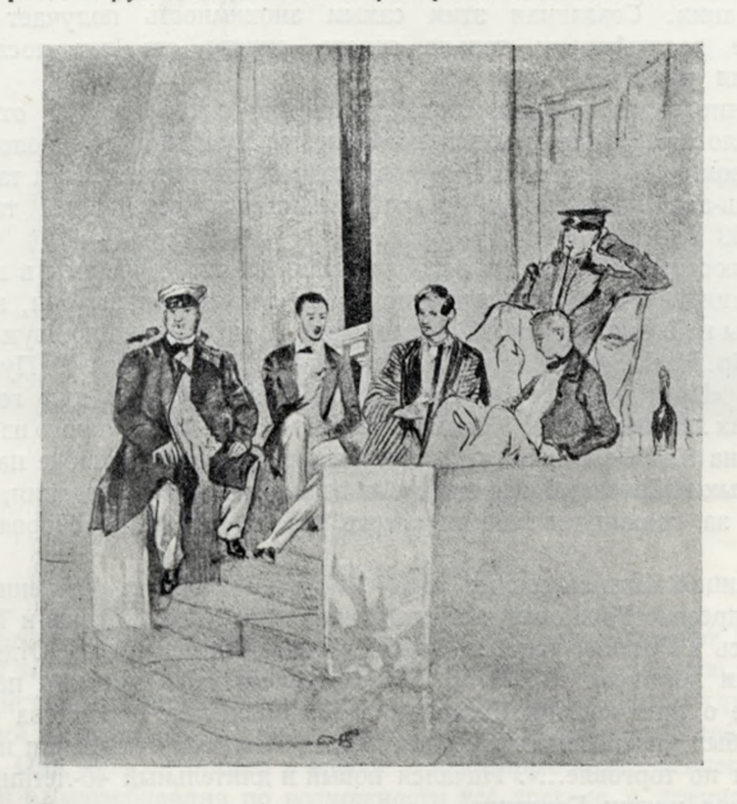
Еще Брюллов учил его развивать по вечерам в рисунках виденное за день. Если великий учитель Гагарина не смог разрешить трагического противоречия своего творчества и не вышел к полнокровному реализму в своих картинах, то его искусство и его уроки, его жадная любовь к жизни надолго воодушевили одного из его лучших учеников—Гагарина. По своей отзывчивости на окружающее Гагарин по праву приближается к таким «ученикам Брюллова», как А. А. Агин, П. А. Федотов, Т. Г. Шевченко. Его работа над русской бытовой темой тем более перестает казаться случайной и невозможной, когда мы учтем его отношения с Лермонтовым.

Если Гагарин мог войти в круг, в котором разговоры велись, как если бы не существовало Третьего отделения, то, конечно, вполне возможными становятся для него рисунки к «Тарантасу». И, конечно, они определяются не как обычная иллюстрационная работа: текст, к которому они относятся в книге, часто много слабее и наивнее их. В ряде случаев он является только дополнением к рисункам, своего рода словесной иллюстрацией к ним. Наиболее яркие рисунки вообще и не воспроизводят дословно соллогубовского повествования или же дают совершенно оригинальное преображение его. Поэтому не случайно вспоминаются иные авторы при взгляде на иллюстрации: Гоголь и «Мертвые души» (дворянское «приятное общество» в Москве, стр. 81), Пушкин («Буянова каблук...»—провинциальный бал, стр. 180) или Герцен с его определением николаевской России как «фасадной империи» (рисунок на стр. 35, сопровождающий букву К: могучие руки, высунувшиеся из нищей избы, поддерживают ампирную коллонаду, заслоняя ею избу и грязь). Не менее сильно изображение, сопровождающее букву Р (стр. 59) и открывающее главу «Губернский город»: свиньи в грязи, несущие ворон на спинах.

Если Гагарин и подтолкнул Соллогуба на писание «Тарантаса», то он же и намного опередил своего довольно поверхностного друга.

Разумеется, надо не забывать в то же время и о моментах сентиментализма и наивного славянофильства—о своего рода «соллогубовщине», которая определяет часть рисунков. Значение иллюстраций в целом измеряется все же не этим.

Созданные еще за пять лет до появления знаменитых «Мертвых душ» Агина (и за 8—9 лет до картин Федотова), они выдвигают своего автора в один ряд с крупнейшими иллюстраторами 40-х годов.



ГРУППА НА КРЫЛЬЦЕ В КИСЛОВОДСКЕ
Акварель Г. Гагарина
Изображены слева направо: Волконский, А. И. Васильчиков, С. В. Трубецкой, С. В. Долгоруков, Давыдов
Русский музей, Ленинград

Этим, кстати, совершенно объясняется анонимность, внесенная самим же Гагариным в издание. Вызванный с Кавказа и затем, после поездки с Чернышевым, снова вернувшийся в Петербург, он продолжил работу над начатыми в 1839 г. рисунками. Художественно-патриотические побуждения и рост ксилографического мастерства наших граверов заставили Гагарина поручить гравирование петербургским мастерам. С крупнейшим из них, Е. Е. Бернардским, Гагарин встречался и при других работах: именно Бернардский гравировал в 1843 г. его иллюстрации для «Листка Светских Людей» к «Рассказу русалки лешему» Е. П. Ростопчиной (№ 41), «Хору сильфид над новорожденной, ими одаренной» ее же (№ 34), «Медведю и козе» И. П. Мятлева (№ 36) и «Серебрянке» анонима (№ 40).

Гравирование иллюстраций должно было занять длительное время, в течение которого Гагарин—уже не штатский, а военный—стал кавалером орденов, флигель-адъютантом и женатым человеком, «обласканным милостями» Николая I. Можно было не сомневаться, что «Тарантас» будет встречен с вниманием вообще и с неудовольствием в светских кругах.

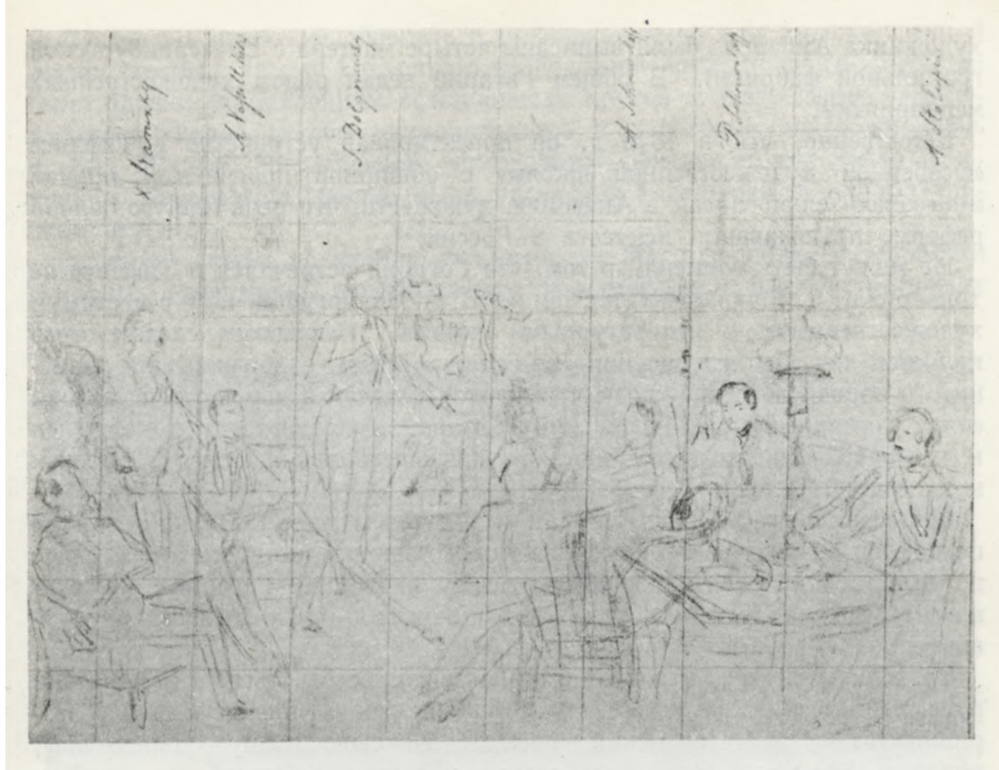
Демонстрировать при этом свои инициалы на наиболее резких сатирических иллюстрациях было, по меньшей мере, неудобно, и Гагарин срезал их с уже награвированных досок перед печатанием издания. Созданная этим самым анонимность получает окончательную расшифровку только теперь—спустя сто лет после возникновения рисунков.

Выяснение этого вопроса снова заставляет с сожалением отметить, что не было осуществлено издание сочинений Пушкина, предположенное Опекунством в 1844 г. Тогда был получен «от известного своим талантом г. флигель-адъютанта князя Гагарина вызов нарисовать для такового издания 30 картин...»[34].

Эти иллюстрации могли бы быть значительнейшим явлением в истории нашего книжного и графического искусства, но полностью они, видимо, выполнены не были, и пока мы можем судить о них только по двум рисункам из собр. И. С. Зильберштейна и одному—из Гос. музея А. С. Пушкина: «Зарема», «Престолы вечные снегов...», «К набегу весь аул готов...». В основу их легло изучение Кавказа Гагариным. (На фоне второго из рисунков—вид на Казбек и долину Годошаури, изображенные также на одном из натурных набросков Гагарина). Отказ Опекунства от издания, отъезд Гагарина за границу и ранняя смерть его первой жены оборвали эту работу.

За границей Гагарин провел 1845—1847 гг. В 1847 г. он женился на Софии Андреевне Дашковой, а в следующем году, через Грецию и Турцию вернувшись в Россию, уехал в Тифлис. Главнокомандующему Отдельным кавказским корпусом кн. М. С. Воронцову военный министр переслал отношение о причислении Гагарина в распоряжение Воронцова «с тем, чтобы он был употребляем в ученом и артистическом отношении или для поручения по торговле...». Начался новый и длительный 46-летний «ученый» период жизни Гагарина.

В Тифлисе Гагарин провел ряд лет (до 1854 г.), широко развернув свою многостороннюю деятельность. Корни ее были заложены еще в его занятиях византийской архитектурой в Константинополе в 1834—1835 гг., в интересе к древнерусскому искусству (письмо Соболевского Пушкину), в археологических занятиях в 1839—1841 и в 1842 гг. Творческая работа художника приобрела с конца 40-х годов иное направление, в большей мере, чем прежде, подчиняясь научным интересам. Гагарин совершает поездки по Грузии, Армении, Азербайджану, собирая материал по старому искусству Закавказья и изучая быт, типы и одежды его народов. Основы архитектурного образования, полученные в Париже в 1830 г. и пополнявшиеся чтением, позволили Гагарину вполне осмысленно проштудировать ряд замечательных памятников древней архитектуры. При этом ему же приходилось и помогать другим, работавшим в той же области: в 1850 г. Воронцов просит его содействовать пенсионеру Академии художеств Д. И. Гримму, едущему в Грузию «для осмотра и снятия на планы разных древних зданий».



„КРУЖОК ШЕСТНАДЦАТИ“
Изображены слева направо: К. Браницкий, А. Васильчиков, С. Долгоруков, А. Шуваловов, П. Шувалов, А. Столыпин
Рисунок Г. Гагарина
Институт литературы, Ленинград

Материалы исследований легли в основу живописных работ Гагарина. «В 1850 году... Гагарин, изучавший и в Грузии византийскую живопись и устройство иконостасов по остаткам их в древних храмах, в глуши лесов и ущелий и книгам IX и X веков, вновь расписал» Сионский собор в Тифлисе[35]. При этом он провел в соборе и некоторые археологические мероприятия и, «возобновляя по возможности все древнее в древнем храме, разрушил грубую пристройку печи»[36]. Он же ввел в роспись интересное техническое новшество, применив живопись на особой мастиковосковой эссенции, изобретенной кременчугским мещанином Мих. Трощинским[37].

В Тифлисе же Гагариным была осуществлена большая строительная задача—сооружение театра. Проект его, постройка, орнаментация были трудом Гагарина, работавшего при содействии директора театра Хрыстинича и архитектора Скудьери. Ему удалось создать, сколько можно судить по рисункам и по описаниям современников, действительно удачный и красивый ансамбль (театр сгорел в 1874 г.). Для театра же Гагарин иногда подбирал и исполнителей: им был выписан из Парижа артист Дербез.

Богатый объем лепных работ в театре повел к организации в Тифлисе фабрики папье-маше («картонно-каменная фабрика»).

Тогда же, в 1850 г., Гагарин был назначен директором по художественной части гранильной фабрики (на которую для работ под руководством

художника Амбарова были выписаны четыре мастера с Екатеринбургской гранильной фабрики). В общем Гагарин ведал рядом художественных мероприятий.

Естественно, что в 1849 г. он проектировал устройство в Тифлисе «Особенной художественной школы» с обширной программой, причем многозначительно писал в Академию художеств, что речь идет «о полной реформе преподавания искусств в России»[38].

Не может быть сомнений в том, что Гагарин встречался в Тифлисе не только с М. С. Воронцовым и с тем же В. А. Соллогубом, но и с местными художественными и литературными силами. Некоторым следом этого является хотя бы его рисунок «Le Satar à Tiflis», изображающий знаменитого народного певца среди музыкантов и масок и хорошо передающий «плач гортанный» (Я. Полонский) Сатара. Рисунок этот показателен и для новой манеры художника, уже начавшего склоняться в 50-х годах к некоторой суховатой отчетливости.

Отношения между Гагариным и культурным миром Грузии пока не поддаются анализу, материал для которого еще предстоит искать. Сейчас же пытаться проводить параллели между картинами Гагарина и картинами грузинских (и армянских) художников 1830—1860-х годов—преждевременно.

Во всяком случае, в доме Гагарина могли встречаться представители русской и грузинской поэзии. В неопубликованном письме к С. А. Гагариной (ГРМ) Я. Полонский, посылая ей свою поэму «Дареджана», писал в 1850 г.: «...Надо быть слепым и глухим в Петербурге, чтоб не научиться втрое ценить Вас, князя, любовь его к искусству, и все то общество, которым я имел счастье пользоваться в Вашем доме».

От художественных дел Гагарин был отвлекаем несколько раз своими военными обязанностями. В том же 1850 г. он «находился в Чеченском отряде и участвовал во всех делах и перестрелках» и был затем произведен из ротмистров в полковники. После большого сражения с турками при Кюрук-Даре в 1854 г. и прекращения военных действий он был вызван в Петербург, назначен состоять при президенте Академии художеств в. кн. Марии Николаевне и в марте 1855 г. командирован снова в Тифлис для окончания росписи Сионского собора.

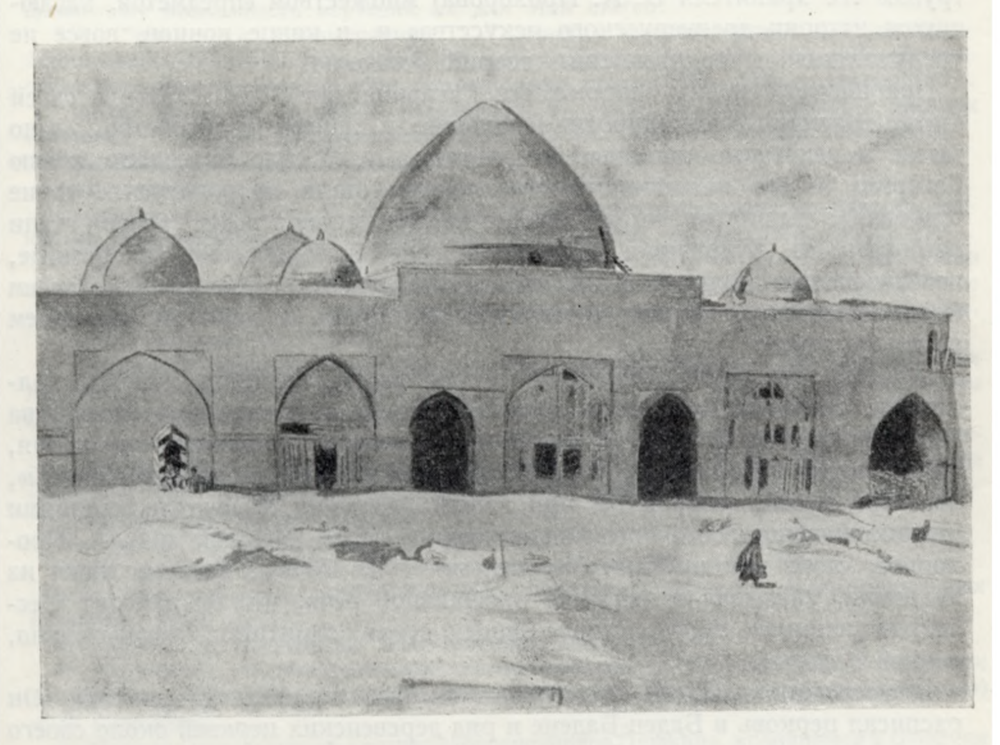
После коронования Александра II Гагарин наблюдал в Париже у Лемерсье за печатанием «Коронационного альбома». Тогда же было приступлено к выпуску в свет большого издания «Le Caucase pittoresque», как бы суммирующего труды Гагарина на Кавказе. Этот альбом, впитавший в себя работы карандашом, акварелью и маслом за 40-е и 50-е годы, был образцово издан у Лемерсье (рисунки Гагарина были литографированы первоклассными мастерами) и не утратил до наших дней своего большого значения, художественного в первую очередь. Представители народов Кавказа, их одежды, танцы, обычаи, джигитовка и др., а также пейзажи и памятники искусства изображены тонким и (для XIX в.) незаурядным знатоком края.

Часть материала легла в основу очень редкого альбома «Les costumes de Caucase», некоторые листы которого были с большим мастерством литографированы самим же Гагариным.

Вскоре после возвращения в Россию Гагарин был назначен вице-президентом Академии художеств. Вторая половина 50-х годов—время подготовки реформ в России и начала общественного подъема—была

ознаменована попыткой обновить и руководящие органы художественной жизни страны. Теории Гагарина о возрождении византийского искусства были близки устремлениям официальных кругов к насаждению «национального стиля» (якобы национального) и энергично поддерживались в. кн. Марией Николаевной, президентом Академии художеств (церковь в Мариинском дворце была расписана Гагариным в неовизантийском вкусе).

В задачу статьи не входит рассмотрение этого периода деятельности Гагарина, отмеченного преобладанием теоретических и административных



ШЕМАХА

Акварель Г. Гагарина

Русский музей, Ленинград

задач над творческими. Но указать основные моменты его работы в 50—80-е годы все же необходимо.

Бюрократическая верхушка академии встретила с большой недоверчивостью назначение «молодого, здорового и предприимчивого любителя искусств»—«византийского князя»[39]. Неотложная задача встала перед Гагариным—выработка и введение в жизнь нового устава Академии художеств, о чем он думал еще в Тифлисе. Этим уставом значительно освежалась ее педагогическая деятельность и устанавливалась широкая программа преподавания общеобразовательных предметов для молодых художников (до того вообще не получавших общего образования). И. Репин вспоминал, как «поступивших по новому уставу 1859 года, обязанных посещать лекции по наукам и потому приходивших с тетрадками для записывания лекций, называли гимназистами и весело презирали» засидевшиеся в академии старые ученики[40].

Но возродить академию в целом, вернуть ей былое значение в русской художественной жизни было невозможно; прогрессивное же течение русского искусства, вооруженное эстетическими воззрениями Н. Г. Чернышевского, крепло именно в борьбе с академией. Да и сам Гагарин «по свойству своего характера не был в состоянии прибегнуть к крутым мерам» против косности членов совета академии, которые «походили один на другого тем, что были все одинаково стары годами, понятиями и привычками»[41]. Сторонясь их, он стал все более уделять внимание учрежденному им в академии «Христианскому музею», обогатившемуся (благодаря трудам его хранителя В. А. Прохорова) множеством «предметов, касающихся истории древнерусского искусства» и, в конце концов, вовсе не послужившего к подкреплению теорий Гагарина.

Правильную оценку деятельности Гагарина дал В. В. Стасов в своей статье «Василий Александрович Прохоров»: «...Наше византийство... дало также и некоторые полезные результаты... ...У нас благодаря князю Гагарину и его настойчивым стремлениям стали проводиться... такие требования и понятия, которых вовсе не было у нас в ходу. Теперь стали требовать от художника археологические, исторические, костюмные, вообще разные научные знания и подробности, о которых прежде совсем было забываемо. Начали с изучения Византии, а кончили изучением всего русского»[42].

Позднее этот музей, вобравший в себя многие предметы и целые коллекции, стал одной из основ собрания Отдела древнерусского искусства Русского музея. В свое же время он не получил широкого признания, как и теории Гагарина. Н. С. Лесков писал в статье «Адописные иконы», что этот музей, «собранный при нашей Академии художеств усилиями редких знатоков восточного иконописания, князя Гагарина и В. А. Прохорова, стоит как пустыня бесплодная»[43]. В 1872 г. Гагарин ушел из академии, указывая в наброске прощальной речи, что он находит «бесчестным занимать место, которое лишено всяких занятий и, следовательно, всякой пользы».

В последние двадцать лет жизни он был попрежнему деятелен. Он расписал церковь в Баден-Бадене и ряд деревенских церквей около своего Карачарова, издавал альбомы орнаментов и печатал статьи о древнем искусстве, был действительным и почетным членом Русского археологического общества (и в течение двух трехлетий помощником председателя, т. е. фактическим руководителем) и, в поисках все новых и новых материалов, беспрестанно путешествовал. Достаточно указать, что только в последние три года своей жизни он—юношески любознательный и неутомимо рисующий—побывал в Венеции, Александрии, Каире, поднимался по Нилу до Ассуана и Луксора, проехал в Афины и Константинополь, к себе в Карачарово и снова в Париж, затем посетил Палермо, Масторану, Чефалу, Таормину, Неаполь, Рим, Венецию, Берлин, Петербург и другие места.

В 1893 г. он умер в Шательро и был похоронен в Карачарове.

Прожив восемьдесят три года, Гагарин сумел до конца своих дней остаться внутренне благородным и искренним человеком, достойным той близости к нашим великим людям, которою отмечена его молодость.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Г. Гагарин, Памяти кн. Г. Г. Гагарина.—«Новое Время» 1893, № 6088, 3; «Воспоминания кн. Г. Г. Гагарина о Карле Брюллове», 1900 г. (автобиографические сведения и статья В. Ч.); статья в «Русском Биографическом Словаре»; В. Верещагин, По поводу гравюры князя Г. Гагарина к «Пиковой даме».—«Старые Годы» 1907, 186; Н. Врангель, Выставка этюдов и рисунков кн. Г. Г. Гагарина.—«Старые Годы» 1910, май, 77; С. Эрнст, Несколько слов о рисунках кн. Г. Г. Гагарина.—«Старые Годы» 1914, март.

Основное собрание произведений Гагарина находится в Гос. Русском музее в Ленинграде; ряд вещей имеется в других музеях и у частных коллекционеров. Ценное собрание альбомов принадлежало Л. И. Максимовскому (Ленинград), любезно предоставившему возможность изучения их для этой статьи.

[2] А. Савинов, Иллюстрации Г. Г. Гагарина к произведениям А. С. Пушкина.— Архив опеки Пушкина. «Летописи Литературного Музея» 1939, 422—426.—В подписях под иллюстрациями к этой статье должно стоять: 1833—1834 гг. вместо 1836 г.

[3] Архив ИЛИ АН, № 66/26.—Имеющиеся в архиве записки, письма и дневник охватывают главным образом более позднее время, не столь для нас интересное.

[4] Сильвестр Щедрин, Письма из Италии, 1932, 89.

[5] «Воспоминания кн. Г. Г. Гагарина о Карле Брюллове», 1900, 9.

[6] Сведения о собрании Г. И. Гагарина находятся в документах по разделу имущества между братьями после смерти Е. П. Гагариной.—Архив ИЛИ, № 66/270.

[7] Alexandre Vattemare, Album cosmopolite, 1837, 1 livr.—Ваттмар, актер и чревовещатель, гастролировал в России в 1834 г.; Пушкин внес в его альбом запись: «Votre nom est Legion...» и т. д. В альбоме Ваттмара имелось два рисунка Гагарина.

[8] «Воспоминания...», 13—14.

[9] Титульная виньетка Т. Жоанно к «Les Mauvais garçons» и фигуры виньетки А. Монье к «Césaire» Al. Guiraud. См. Б. Томашевский, Пушкин и романы французских романтиков.—«Литературное Наследство» 1934, № 16-18.

[10] «Иллюстрации к произведениям французской литературы в произведениях искусства музеев СССР».—«Литературное Наследство» 1939, № 33-34, 976; см. также «Alfred et Tony Johannot...» par Aristide Marie, 1925.

[11] Остафьевский архив, III, 223.

[12] «Русский Архив» 1879, кн. 2, 239.

[13] Эта акварель воспроизведена в «Старых Годах» 1910, май, 79.

[14] В. Адарюков и Н. Обольянинов, Словарь литографированных портретов, 1916, I, 85.

[15] Пушкин, Переписка, изд. Академии наук, III, 48.

[16] «Подробный иллюстрированный каталог выставки русской портретной живописи за 150 лет (1700—1850)», изд. Общества синего креста, 1902, 44 (воспроизведение) и 36 (описание).

[17] Многочисленные шаржи-портреты современников Пушкина, хранящиеся в собрании Секции рисунков ГРМ, были изучены и определены Т. А. Дядьковской, установившей среди них работы Гагарина, а также упоминаемого Пушкиным Э.-К. Сен-При и других.

[18] Петр Александрович Чихачев (1808—1890), крупный географ и путешественник, был в 30—35-х годах членом русской дипломатической миссии в Константинополе. Вероятно, ряд археологических экспедиций Гагарина был предпринят совместно с ним. Карандашное повторение этого наброска (ИЛИ) ошибочно считалось портретом А. А. Столыпина-Монго.

[19] «Российская родословная книга, издаваемая князем Петром Долгоруковым», 1854, ч. I, 103.

[20] Письмо от 19 июня 1840 г.; см. В. Бильбасов, Исторические монографии, 1901, II, 422.

[21] Б. Эйхенбаум, Основные проблемы изучения Лермонтова.—«Литературная Учеба» 1935, № 6, 39.

[22] «Лермонтов-художник».—«Искусство» 1939, № 5.

[23] Отмечено Н. П. Пахомовым.

[24] «М. Ю. Лермонтов. Каталог выставки в Ленинграде к 125-летию со дня рождения». Составили В. Бубнова, М. Калаушин и П. Корнилов, изд. Академии наук СССР, Л., 1941, 75.

[25] «Лермонтов-художник».—«Полное собрание сочинений М. Ю. Лермонтова», изд. Академии наук, 1913, V, 216.

[26] В неопубликованной части своих «Материалов для биографии К. П. Брюллова» Железнов приводит следующие сведения о встрече Лермонтова и Брюллова: «...Одна

петербургская дама, узнав, что Бюрллов очень интересовался видеть Лермонтова, вздумала сделать ему удовольствие, познакомить его с Михаилом Юрьевичем у себя за обедом. Первое свидание этих двух знаменитостей было последним. Физиономия поэта произвела на Брюллова глубоко неприятное впечатление, которое осталось в нем на всю жизнь и, временами, довольно часто мешало ему восхищаться стихотворениями Лермонтова. Как-то раз, на острове Мадере... Брюллов вспомнил стихи Лермонтова:

Любить... но кого же? ...На время не стоит труда,
А вечно любить невозможно,

и вдруг, переменив разговор, сказал: „Физиономия Лермонтова заслоняет мне его талант. Я, как художник, всегда прилежно следил за проявлением способностей в чертах лица человека; но в Лермонтове я ничего не нашел“». См. «М. Ю. Лермонтов в портретах». Редакция и вступительная статья И. Зильберштейна, М., изд. Государственного литературного музея, 1941, 7.

Резкость этого отзыва не может особенно удивить: достаточно вспомнить, какое отрицательное впечатление умел, при желании, произвести Лермонтов, «с людьми сближаясь осторожно».

[27] «Старые Годы» 1910, май, 77, и «Лермонтов-художник» (см. прим. 25-е).

[28] Два таких эскиза воспроизведены под наименованием иллюстраций и в книге Н. Пахомова, Лермонтов в изобразительном искусстве, 1940, 221.

[29] При чтении всего стихотворения «Я к вам пишу...» чувствуется внутренняя близость многих стихов Лермонтова и рисунков Гагарина, часто совпадающих почти дословно. Комментарий к стихам может быть вполне отнесен и к рисункам: «бой описан не в виде общей картины победоносного шествия, а с реальными бытовыми подробностями и без всяких прикрас».—М. Лермонтов, Стихотворения и поэмы. Вступительная статья, редакция и примечания Б. Эйхенбаума, 1937, 486 (в издании малой серии «Библиотеки поэта»).

[30] См. «Отечественные Записки» 1845, т. XXXIX, кн. 2—3, отд. 6, 19—20; ср. В. Белинский, Полное собрание сочинений, под редакцией С. Венгерова, 1910, т. IX, 280.

[31] «Запутанный вопрос».—«Среди Коллекционеров» 1922, № 1, 48; «Распутанный вопрос».—Там же, № 10, 43; «Художник-иллюстратор А. Агин», 1923, 42—91; «Русская реалистическая иллюстрация XVIII и XIX вв.», 1937, 105—109.

[32] Л. Варшавский, Русская карикатура 40—50-х годов XIX в., 1937, 45.—С большей осторожностью соглашается с доводами Кузьминского А. Сидоров, называющий «Тарантас» «последней классической книгой 40-х годов».—«Искусство русской книги» в сб. «Книга в России», 1922, ч. II, 219.—Вопрос о художественном значении и об идейной ценности этих иллюстраций был хорошо освещен и Кузьминским и Варшавским, к трудам которых могут быть отосланы интересующиеся, с тем лишь замечанием, что все, что говорится там об Агине, на самом деле относится к Гагарину.

[33] В. Соллогуб, Воспоминания, 1931, 376 и статья «Новый театр в Тифлисе».—«Сочинения гр. В. А. Соллогуба», 1885, V, 403.

Первые семь глав «Тарантаса» были напечатаны в «Отечественных Записках» за 1840 г., самая же книга—«Тарантас. Путевые впечатления»—вышла в 1845 г.

[34] «Журнал заседания опекунства над малолетними детьми и имуществом А. С. Пушкина, 12 ноября 1844 года».—Архив опеки Пушкина. «Летописи Литературного Музея» 1939, 418.

[35] Платон Иосселиани, Описание древностей города Тифлиса, 1866, 92.

[36] Там же, 101.

[37] П. Петров, Сборник материалов для истории... Академии художеств..., 1866, ч. III, 256.

[38] Там же, 117.

[39] Е. Штакеншнейдер, Дневник и записки, 1934, 113.

[40] И. Репин, Далекое—близкое, 1937, 174.

[41] «Академия художеств в годы ее возрождения—воспоминания Художника».—«Русская Старина» 1880, октябрь, 388.

[42] В. Стасов, Василий Александрович Прохоров.—Собрание сочинений, 1894, II, отд. 4, 432, 433 и 434.

[43] Н. Лесков, Адописные иконы.—«Русский Мир» 1873, № 192.—Статья указана мне А. Н. Лесковым.

ДОКТОР МАЙЕР

Статья Н. Бронштейн

Среди людей, окружавших Лермонтова, несомненно, одной из интереснейших фигур являлся его кавказский приятель, доктор Николай Васильевич Майер. Разночинец, вольнодумец и протестант, всю свою жизнь вращавшийся в среде ссыльных, находившийся в дружеском общении с Одоевским, А. Бестужевым, Лермонтовым, Огаревым, Сатиным, Майер привлекает наше внимание как яркий представитель круга лучших людей последекабристской эпохи. Человек оригинального ума, огромной начитанности и какого-то особого душевного обаяния, Майер сохранен для нас благодарными воспоминаниями его друзей: Сатина, Огарева, Филипсона[1].

Запечатлен его образ, по единогласному свидетельству многих, и Лермонтовым в лице лучшего современника Печорина, доктора Вернера, с его чертами души «испытанной и высокой». «Он был очень дружен с Лермонтовым, и тот целиком описал его в своем „Герое нашего времени“ под именем Вернера—и так верно, что кто только знал Майера, тот сейчас и узнавал»,—вспоминал декабрист Лорер, поддерживавший и личную и письменную связь с Майером до самой смерти последнего[2]. «Лермонтов снял с него портрет поразительно верный»,—свидетельствовал один из ближайших друзей Майера, Сатин.

Интерес Лермонтова к Майеру и заставляет нас внимательно отнестись к тем немногим сведениям, которые через сто лет дошли до нас об этом несомненно не осуществившем всех своих возможностей, рано ушедшем из жизни человеке.

Основные сведения о Майере собраны в заметке М. Гершензона «Доктор Вернер»[3]. Там использованы воспоминания Филипсона, Огарева, Сатина и письма Майера к Сатину (одно полностью и два в отрывках) от июля—ноября 1838 г. Приписка Майера в письме к Сатину от 26 июля 1838 г.: «Я последовал вашему совету касательно Ваших писем, делайте то же со всеми моими»,—может объяснить нам скудость эпистолярного наследия Майера. Человеку, общавшемуся со ссыльными и находившемуся под надзором, благоразумнее было советовать друзьям уничтожать его письма[4]. Кроме того, по свидетельству сыновей Майера, бумаги их отца, среди которых, по преданию, были и письма Лермонтова, погибли во время Крымской войны[5].

Некоторые новые сведения о Майере мы находим в делах Архива Академии наук, Архива Медико-хирургической академии и в особенности Архива III отделения, где имеется дело об аресте Майера в Пятигорске в 1834 г.

Наибольшее количество биографических сведений о Майере дают воспоминания Филипсона, довольно подробно описывающие его детские годы. Майер, очевидно, любил вспоминать и рассказывать друзьям о родителях,

о своем вольнодумце-отце. «Отец Майера был уважаемый ученый секретарь одной Академии,—читаем мы в воспоминаниях Филипсона.—Крепкого сложения, бодрый умом и телом 70-летний старик не любил своего младшего сына, который ни в чем на отца не был похож. Ребенок провел детство в болезнях и страданиях; от золотухи у него одна нога сделалась на четверть короче другой. Только любовь матери могла удержать жизнь в этом тщедушном ребенке... Отец его был крайних либеральных убеждений; он был масон и деятельный член некоторых тайных политических обществ, которых было множество в Европе между 1809 и 1825 гг. Как ученый секретарь Академии, он получал из-за границы книги и журналы без цензуры. Это давало ему возможность следить за политическими событиями и за движением умов в Европе. В начале 20-х годов он получил из-за границы несколько гравированных портретов итальянских карбонари, между которыми у него были друзья. Его поразило сходство одного из них, только-что расстрелянного австрийцами, с его младшим сыном Николаем. Позвав к себе мальчика, он поворачивал его во все стороны, осматривал и ощупывал его угловатую большую голову и, наконец, шлепнув его ласково по затылку, сказал по-немецки: „Однако же из этого парня будет прок!". С этого времени он полюбил своего Николаса, охотно с ним говорил и читал и кончил тем, что привил сыну свои политические убеждения. Старик кончил жизнь самоубийством. Добрая жена его умерла. Старший сын пропал без вести. Младший—Николай остался круглым сиротой».

Материалы Архива Академии наук дополняют и исправляют в кое-каких деталях рассказ Филипсона. Мы узнаем, что отец Майера, иностранец из вестфальцев, в течение 16 лет (с 1811 по 1827 г.) был комиссаром книжной лавки Академии наук. Он вел деятельную переписку с заграничными книготорговцами, получая от них иностранные издания и сбывая им издания Академии наук.

Рапорт Комитета правления Академии наук от 20 марта 1817 г. гласит: «...Служащий при Академии из вестфальских уроженцев у продажи книг Вильгельм Майер до вступления его в Академию, проживая в СП-бурге по билету иностранного отделения адрес-конторы, занимался содержанием частного пансиона и нигде в службе не находился; а 1811 г. июля 1-го дня по особенной рекомендации бывшего министра народного просвещения графа Алексея Кирилловича Разумовского, объявленной Комитету через предложение его сиятельства, принят в Академию на ваканцию комиссара у продажи книг, каковую должность до сего времени отправляет с отличным усердием и пользой для Академии»[6].

Детство Николая Майера протекло в Петербурге в казенной квартире Академии наук. Материальные обстоятельства семьи были, очевидно, достаточно тяжелы, так как детей своих Вильгельм Майер принужден был с ранних лет приспособить к работе[7]. В Академии наук служили три сына Майера: Александр и Григорий—помощниками комиссара книжной лавки; Николай—копиистом комитета правления Академии наук.

В свидетельстве о крещении, представленном Николаем Майером при поступлении в Медико-хирургическую академию, значится, что он родился 23 сентября 1806 г.[8]. Вместе с тем уже в феврале 1816 г. Николай Майер был определен отцом на службу в канцелярию Академии наук. В прошении отца значилось: «Желая сына своего Николая, обученного, кроме российского языка, немецкому, французскому и латинскому, равно как

и наукам, в общежитии необходимым, сообразно с его наклонностию посвятить его государственной службе,—прошу покорнейше Комитет правления поместить его в число канцелярских служителей, хотя с малым жалованием впредь до усмотрения в нем способностей»[9]. Определен был Майер на низшую канцелярскую должность копииста с окладом 60 р. в год, причем прослужил в этой должности пять с половиной лет, до июня 1822 г. Очевидно, свидетельство о рождении Майера, составленное в 1820 г., несколько преуменьшало его возраст. Но если даже считать, что он начал служить не в возрасте десяти, а в возрасте 13—14 лет, то и тогда картина детства бедняка-разночинца вырисовывается достаточно ярко. 9 июня 1822 г. Николай Майер вместе со своим старшим братом Григорием уволен был по прошению отца из Академии наук в связи с желанием «посвятить себя врачебной науке»[10]. Григорий Майер еще в 1822 г. поступил в Медико-хирургическую академию. На год позже поступил туда же и Николай Майер[11].

Медико-хирургическая академия широко открывала двери разночинцам. Здесь учились дети врачей-евреев, аптекарские ученики, семинаристы, казенные воспитанники из кантонистов, порой даже отпущенные на волю дворовые. Дворянские сынки попадались редко. Преобладали «лица из мещанского сословия». Воспитанники делились на «казенных», живших при Академии, и «волонтеров», селившихся обычно в слободке около Академии. Материальное положение и тех и других было достаточно тяжелым[12].

Каких-либо специальных материалов о волонтере Николае Майере в делах Медико-хирургической академии найти не удалось. Филипсон рассказывает об этом периоде его жизни: «Научные занятия его были неровны, порывисты; если он делал успехи, то благодаря своему острому уму и огромной памяти. Он много читал и много думал».

Накануне выпуска Майера из Академии, в начале мая 1827 г., и произошла с его отцом та трагедия, о которой рассказывает Филипсон. Материалы Архива Академии наук подробно описывают обстоятельства, предшествовавшие смерти Вильгельма Майера. Еще 15 марта 1827 г. начата была по Академии переписка по поводу того, что комиссар книжной лавки Вильгельм Майер «не выполняет сделанного с ним в 1818 г. условия и не представляет по себе 5.000 рублей поручительства» (поручительство требовалось за казенные книги, которые доверены были ему для продажи). Последний срок взноса указанной суммы был назначен на 1 мая 1827 г. Ночью указанного дня Вильгельм Майер скрылся из дома, оставив записку, 1.250 р. ассигнациями, несколько серебряных монет и полную лавку книг—казенных и ему лично принадлежавших.

По этому случаю Комитет правления Академии наук писал 2 мая 1827 г. с.-петербургскому обер-полицеймейстеру: «На второе число сего мая, в ночи, отлучился неизвестно куда служивший при Академической книжной лавке комиссар—иностранец Вильгельм Майер, вследствие чего Комитет покорнейше просит ваше превосходительство дать предписание кому следует, чтобы упомянутого Майера, который от роду имеет за 60 лет, волосы на всей голове довольно плотно выстриженные и седые, нос большой и вообще склад лица, свойственный евреям, по-русски говорит нечисто, нигде не держать и, ежели где окажется, то немедленно представить в Академию наук»[13]. Дальнейшая судьба отца Майера по делам Академии наук остается невыясненной, но впредь он уже именуется «покойным».

Вскоре после этого (1 октября 1828 г.) семья Майера была выселена из казенной квартиры[14].

«По выпуске из Академии,—вспоминал Филипсон,—Майер поступил на службу врачом в ведение генерала Инзова, управлявшего колониями в южной России, а оттуда переведен в Ставрополь для особых поручений в распоряжение начальника Кавказской области, генерала Вельяминова. Эти поручения были несложны: зимой он жил в Ставрополе, а летом—на Минеральных Водах». Тут-то, на Кавказе, Майер и нашел ту близкую ему среду ссыльных декабристов, в которой он вращался всю жизнь и с которой позже свел и Лермонтова, и Сатина, и Огарева.

В годы, которые Герцен назвал «временем нравственного душегубства»[15], в этой среде еще жив был интерес к общественной жизни. Огарев, познакомившийся с Майером в 1838 г. в Пятигорске, отмечал как раз это органическое тяготение Майера к декабристам: «Необходимость жить трудом заставила его служить, а склад ума заставил служить на Кавказе, где среди величавой природы, со времени Ермолова, не исчезал приют русского свободомыслия, где собирались изгнанники, а генералы, по преданию, оставались их друзьями. Жизнь Майера естественно примкнулась к кружку декабристов, сосланных из Сибири на Кавказ. Он сделался необходимым членом этого кружка, где все его любили, как брата». Ближе других Майер сошелся с Палицыным, А. Бестужевым, А. Одоевским, но и с остальными декабристами он поддерживал тесные дружеские связи до самой своей смерти.

Материалы о Майере (воспоминания Сатина, Огарева, Филипсона) единогласно говорят о нем как о «личности, далеко выступавшей из толпы», отмечают его «ум и огромную начитанность», живость, остроумие и душевную теплоту его речи. Отмечалась всеми и его дружба с декабристами, а также и то, что «его сердечное благородство и его потребность любви не уживались с действительностью» (Огарев). Но подробно политические взгляды Майера в этих воспоминаниях не были освещены. Зато довольно много сведений о взглядах Майера и его друзей дает дело Архива III отделения, к рассмотрению которого мы и переходим[16].

В дни, когда, кроме призрака декабризма, Николая I пугал и призрак польского восстания, когда из Сибири доносили о распространении в народе слухов о готовящемся восстании ссыльных поляков, о высадке польской армии на Камчатке[17], за несколько месяцев до ареста Герцена, Огарева и их друзей, 23 апреля 1834 г., военный министр Чернышев доложил Николаю о новом деле, возникшем на Кавказе. Дело касалось «прикосновенного к происшествию 14-го декабря» подпоручика Палицына, пятигорского окружного врача Майера и исполняющего должность пятигорского городничего Ванева.

Николай, конечно, не забыл своих «друзей по 14-му декабря», как любил он называть декабристов. Помнил он, наверное, и молоденького прапорщика генерального штаба Палицына, которого сам сперва так «великодушно» простил, а потом все же заточил в Петропавловскую крепость[18]. Тогда Палицын как неактивный член Северного общества был переведен тем же чином в Петровский гарнизон. В 1829 г. он находился в Семипалатинске, и между Петербургом и семипалатинскими военными властями шла переписка по поводу упорной привычки Палицына посылать свои письма не обычным путем (через военное начальство), а с надежной оказией, чтобы избежать перлюстрации[19]. С 1832 г. Палицын служил



ВИД ПЯТИГОРСКА

Акварель Иванова

Литературный музей, Москва

в Отдельном кавказском корпусе, и о нем приходили только хорошие вести.

Всего только месяц назад, 22 марта 1834 г., Николай I подписал производство Палицына в поручики и даже разрешил ему, по ходатайству командира Отдельного кавказского корпуса барона Розена «по уважению расстроенного здоровья и невозможности чрез то продолжать далее службу», подать в начале апреля прошение об отставке. Теперь опять доносили о какой-то истории с Палицыным, который с апреля 1833 г. находился для лечения в Пятигорске и состоял там под тайным надзором.

Два остальных арестованных: Майер и Ванев, конечно, не были известны Николаю, да и городничий Ванев с самого начала не привлек к себе особого внимания как лицо незначительное, случайно оказавшееся в компании двух первых вольнодумцев—Палицына и Майера.

Первые сведения о деле гласили, что «по слухам, Палицын ведет какую-то переписку с посторонними лицами и для отправления оной изыскивает разные случаи помимо почты; что между Палицыным, живущим в Пятигорске доктором Майером и городничим Ваневым происходят непозволительные трактации; что будто бы Палицын перед приездом генерала Вельяминова в декабре 1833 г. в Пятигорск сжег какие-то бумаги, что у него есть революционные песни на русском и французском языках, что доктор Майер рисует карикатуры в разных пасквильных видах, кои отправляются в Ставрополь и Тифлис».

Дальнейшие донесения конкретизировали и дополнили скудные строки первых жандармских рапортов. Сообщалось, что «секретные совещания сии в духе либерализма, на коих беспрестанно повторяются слова: „vivre libre ou mourir“*». Сообщалось, что при рассмотрении бумаг Палицына найден был рисунок Майера, «набросанный пером и представляющий женскую фигуру с поднятою секирою в одной руке и отсеченною коронованною головой в другой; поодаль же коронованный череп».

Прилагалось и описание другой «пасквильной картинки» Майера, составленное и услужливо отданное в руки доносчиков неким Снесаревым[20]. «Картинка, справедливее сказать пасквиль,—читаем мы в донесении,—разделена на три части. Средина ее занята толпою, вооруженной приметно наскоро: один с топором, другой с саблей, третий с пистолетом и т. п. Толпа эта встретилась с такою же другою; соединение их разграничивает поверженный на площадь труп в мундире с генеральскими эполетами; поодаль лежит шляпа с солтаном; один из толпы наступил ему на грудь, рука другого с обнаженною шпагою приставлена и погружена в горло; над толпой, идущей от правой руки к левой, развевается знамя, на котором четко начертаны слова „Liberté et Egalité“**. Верх картинки обставлен рядом домов, из открытых окон которых мужчины машут шляпами, женщины платками—в охуждение?!. Под нею известные слова Шатобриана: „Le peuple en courroux se lève comme un seul corps“***. Внизу на возвышении поставлены пять виселиц с повешенными и в беспорядке размещены орудия площадной казни, как-то: кнут и проч. В углублении под ними статуя Помпея, у подножья которой поверженный Цезарь; над ним Брут, вонзающий трикраты в труп кинжал. Здесь же в стороне

* Жить свободными или умереть.

** Свобода и равенство.

*** Народ в своем гневе поднимается, как единое тело.

поставлен стол, за которым человек до осьми сидит[21]. С левой стороны, почти параллельно с повешенными, стоит статуя Свободы с кинжалом в одной и венцом в другой руке. С правой немного ниже виден новый отдел, в котором молодая женщина с двумя детьми, играющими на полу, и большая лягавая собака занимают авансцену. Вся эта нравственная распутица подписана четырьмя французскими стихами, содержание которых воспевает свободу (кажется Беранжера)».

Такими же эмблемами Майер украсил и нарисованный им портрет Палицына, и когда Палицын, по словам одной из допрашиваемых, просил Майера «обратить его лицом к семейственной картине, тот, против сего желания, нарисовал его лицом к женщине с кинжалом, прибавив: „Il faut être ferme“ *».

Уже эти рисунки Майера достаточно ярко характеризовали его «странный образ мыслей, исполненных либерализма и безнравственности». Нам они напоминают о том огромном воздействии, которое оказывали идеи революционной Франции на современников Лермонтова. Разночинец Майер с особой силой и полнотой воспринял идеи революционного террора. «Свободы тайной страж, карающий кинжал» оказался в центре его политических мечтаний.

Из компрометирующих материалов у Палицына обнаружены были еще стихотворения: «Тень Рылеева»[22], «Кинжал» Пушкина и «Исповедь Наливайки» Рылеева. Почти каждое политическое дело конца 1820—1830-х годов указывало на распространение нелегальных стихов Пушкина, Рылеева, Кюхельбекера, В. Ф. Раевского[23]. Образ Рылеева, завещавшего молодежи славный жребий борца, гибнущего за свободу, волновал воображение всего передового русского общества[24]. Можно себе представить, каким значительным и близким был он для друзей Рылеева, для декабристов. Палицын, как явствует из дела, называл повешенных «святыми», и Майер, по свидетельству одной из допрашиваемых, изобразил их на своем рисунке в лучах святости.

Кроме обнаружения запрещенных сочинений, арестованных компрометировали их собственные письма и записи. К сожалению, в деле III отделения не могло сохраниться бумаг Майера и Палицына, так как после прочтения в Петербурге они снова отосланы были на Кавказ. Но в деле есть протокол допроса одной корреспондентки Палицына, девицы Тарумовой. Протокол этот дает довольно ясное представление о содержании писем Палицына. С Марией Александровной Тарумовой, молодой хозяйкой поместья Тарумовка, около Кизляра, Палицын находился в оживленной переписке, причем письма влюбленного Палицына касались отнюдь не только лирических тем. Они наполнены были крайне вольными политическими рассуждениями и вместе с тетрадями запрещенных стихов и книгами для чтения пересылались в Тарумовку с верной оказией. На допросе Тарумова всячески старалась показать, что она абсолютно не интересуется «скучными диссертациями г. Палицына» и не разделяет его «сумасбродных мнений». На вопрос о том, что означает такая-то фраза в письме Палицына, она либо отвечала незнанием («фраза сия для меня вовсе непонятна»), либо старалась отгородиться от взглядов Палицына: «Привыкши всегда повиноваться властям, я никогда не разделяла подобного мнения г. Палицына. Не отвечала никогда на постыдные выходки. Оставляла, как и все подобнее сему, без всякого внимания».

---

* Надо быть твердым.

Но и сквозь такого рода ответы не трудно различить живое содержание писем Палицына. В них часто шла речь о Франции, о представительном правлении, о «благоразумной вольности». В них находили свое отражение и впечатления текущей русской жизни. Когда на Кавказ дошла весть о производстве Пушкина в камер-юнкеры, она с осуждением встречена была в кругу друзей Палицына. «По случаю производства господина Пушкина в камер-юнкеры,—показывала в своих ответах Тарумова,—по мнению господина Палицына, сообщенному мне в разговоре, дух произведений сего поэта, к сожалению его, изменился».

О характере переписки Палицына дает представление и его ответ одному из предателей—Снесареву: «Особенного там ничего нет, но нечто есть вольное, похожее на выражения в комедии „Горе от ума“ Грибоедова, но только слабее».

Следствие занято было и выявлением круга лиц, с которыми общались Палицын и Майер. Благодаря стараниям доносчиков удалось установить несколько фамилий. Из декабристов это были: З. Г. Чернышев[25], М. П. Милютин[26], И. П. Жуков[27]. Выяснено было, что Палицын незадолго до ареста получил от Захара Чернышева какое-то сильно его встревожившее письмо, которое тщательно скрывал. При обыске письмо обнаружено не было, но с самого начала следствия стало известно, что арестованные, будучи предупреждены неким доброжелателем, канцеляристом Пахомовым, еще за два дня до ареста сожгли большую часть своих бумаг. Кроме того, какие-то бумаги Палицына были спрятаны в печи за дровами, и они тоже при обыске обнаружены не были. У Чернышева, Милютина и Жукова был произведен обыск. У Милютина найдена была поэма Рылеева «Войнаровский». Больше ничего предосудительного не оказалось, и никто из них к делу привлечен не был. Установлены были и связи арестованных со ссыльными поляками. В бумагах Палицына найдено было запечатанное письмо Ходзько к сыну на польском языке, которое Палицын должен был переслать с какой-либо верной оказией. Ссыльных поляков было очень много в войсках, стоявших в Пятигорске и в его окрестностях[28].

Майер, Палицын и Ванев были арестованы 2 апреля 1834 г. и первые два месяца находились в Пятигорске под домашним арестом[29]. В июне 1834 г., в связи с приближением курса вод, их как «людей подозрительных, весьма неспокойных и даже вредных» решено было удалить из Пятигорска, и они были рассажены по близлежащим крепостям.

История, предшествовавшая их аресту, была такова. Палицын жил на водах под тщательным и строгим наблюдением подполковника 43-го егерского полка Пантелеева. Пантелеев в донесениях своих отмечал, что Палицын ведет себя скромно и ни в каких предосудительных поступках не замечен.

О «непозволительных трактациях», «революционных песнях» и «пасквильных картинках» услышал прибывший в Пятигорск из Ставрополя ротмистр Орел, состоявший для особых поручений при командующем на Кавказской линии и в Черноморье, генерал-лейтенанте Вельяминове. Сведения эти Орел получил от штабс-капитана Наумова[30] и от генеральши Мерлини[31]. Орел начал следить за Майером, Палицыным и Ваневым. Получив от унтер-офицера 43-го егерского полка Головина подтверждение сведений о «трактациях в духе либерализма», а от Снесарева описание картинки, рисованной Майером, Орел начал строчить донесения по всем

инстанциям: коменданту Кавказских Минеральных Вод Энгельгардту, генерал-лейтенанту Вельяминову и непосредственно Бенкендорфу.

Крайне интересна явная причастность к этому делу генеральши Мерлини. Дело показывает, что она являлась главной поставщицей сведений доносчику, ротмистру Орлу. Последний постоянно ссылался в своих секретных рапортах на генеральшу Мерлини. «Вдова, жена надворного советника Кугольт, в доме которой квартируют подпоручик Палицын и городничий Ванев,—доносил Орел Вельяминову 2 апреля 1834 г.— объявила генеральше Мерлини, а ее превосходительство мне, что доктор Майер, сняв портрет с Палицына, украсил оный революционными знаками»; «...имеем честь донести,—читаем мы в другом рапорте Орла, от 20 апреля 1834 г.,—что Тифлисского пехотного полка подпоручик Палицын в одно время пересылал в Россию бумаги свои со штабс-капитаном лейб-гвардии Саперного баталиона Семекою. Сведение сие получил я теперь от вдовы-генеральши Мерлини». «Генеральша Мерлини сказала мне, что и она слышала, будто из Ставрополя предостерегали насчет ротмистра Орла, как бы тайного агента Вашего и что с приезда его в Пятигорске водворилась чрезвычайная осторожность»,—сообщал Вельяминову и прибывший из Ставрополя жандармский полковник Юрьев.

Но особенно ярко близость Мерлини к лагерю явных и тайных агентов корпуса жандармов, ее ненависть к опасным вольнодумцам демонстрируются ее собственным письмом от 17 апреля 1834 г. Письмо написано из Пятигорска и обращено к штабс-капитану Наумову в крепость Закаталы: «Скажу тебе новость: Палицына бог попутал. Все три пера Франции посажены под арест порознь: Палицын, Майер и Ванев; бумаги забраны и у первых двух найдено довольно вольнодумных; их, я думаю, на-днях повезут с Горячих. Здесь на-днях был славный малый—жандармский майор Юрьев Никанор Иванович; он был в корпусе офицером, ты его должен знать. Я с Федором Ивановичем подробно ему рассказывала твою историю с Палицыным, он ужаснулся. „Отплатится ему",—был его ответ»[32].

О Мерлини как об одном из активных врагов Лермонтова сохранилась молва среди современников. Со слов пятигорского старожила Чиляева, у которого жил накануне гибели Лермонтов, и со слов других современников о вражде Лермонтова с партией «мерлинистов» записал Мартьянов. Но до сих пор мы не имели каких-либо материалов, вскрывающих политическую физиономию генеральши Мерлини, объясняющих ее вражду к Лермонтову.

Дело Майера—Палицына проливает свет на фигуру одного из активных участников расправы над Лермонтовым летом 1841 г.

Вернемся к рассмотрению хода этого дела.

Арестованные вели себя с самого начала следствия очень выдержанно и умело. 3 апреля 1834 г., на следующий же день после ареста, Палицын подал коменданту Кавказских Минеральных Вод Энгельгардту свой протест по поводу ареста. Высказывая уверенность, что арест его, Майера и Ванева вызван доносом ротмистра Орла, Палицын писал: «Г. Орел личный враг мой, враг гг. Майера и Ванева. Вражда наша известна почти всему городу. Равным образом, мне известно, что он давно втайне сооружал против меня свои ковы, распространял обо мне самые невыгодные слухи, подсылал ко мне своих агентов и в первое время нашего знакомства сам лично покушался действовать по жалкой, обветшалой системе des provocations,

и одним ответом ему было молчание справедливого негодования. Мало этого: во время неприятной моей истории с г. Наумовым г. Орел пророчил мне гибель, говорил торжественно (при народе, могу именовать свидетелей), что ему стоит только написать в Петербург, и меня увлекут жандармы, что он запрячет меня в преисподнюю и что он, наконец, уполномочен его сиятельством генерал-адъютантом графом Бенкендорфом наблюдать за поведением не только частных лиц, но даже за действиями командующего здесь войсками генерал-лейтенанта Вельяминова. Одним словом, я вижу себя жертвой личной вражды, простертой до адской злобы, и заранее и на досуге коварно-обдуманного и соображенного плана».

Кроме того, арестованные сразу же начали добиваться своего освобождения, апеллируя через родных и знакомых к сенатору Демьяну Кочубею[33] и другим влиятельным лицам. Об этом говорят два приобщенных к делу письма Майера. Первое из них особенно интересно. Оно воскрешает перед нами живой образ вольнодумца Майера, и мы его приводим полностью. Письмо написано было в первые же дни после ареста и переслано с фельдшерским учеником Павлом Дементьевым. От последнего оно какими-то судьбами попало в руки следственных властей. Письмо писано по-французски карандашом и занимает четыре страницы большого формата. Оно испещрено иносказательными названиями, объяснение которых мы находим в сопроводительных рапортах коменданта Кавказских Минеральных Вод Энгельгардта, жандармского полковника Юрьева и генерала Вельяминова. Приводим его текст в русском переводе:

Я Вам пишу, дорогой друг и товарищ по несчастью, не зная, как доставить Вам эти строки, но я верю, что способ найдется, святой Фигаро[34] этому поможет. Полагаю, Вы знаете, что в Ставрополь послан курьер спросить, что нужно делать, с ним передали и Ваш мужественный протест. Этот шаг приводит в ужас всю эту трусливую сволочь. Толстый Бадур[35], столь же трусливый, столь же подлый, как Фальстаф, предсказывает беду. Он говорит, что наше неуместное хвастовство, наша неуместная смелость погубят нас. Я ему ответил, что если мы даже погибнем жертвами нелепой адской злобы, память о нас никогда не ляжет позором на наши семьи, что обвинение, которое будет тяготеть над нами, будет значительно отличаться от обвинения в обыкновенной низости, что мы неповинны ни в лихоимстве, ни в расхищении государственного имущества, что нам не подобает проявлять униженность. Наконец, если бы мы и захотели использовать это средство, наши характеры отвергли бы это. Боже мой, сколь все подлы и особенно трусливы! Поистине они боятся больше, чем мы, которые совсем лишены страха, все без исключения. Святой Фигаро, который сообщает мне слухи, распространяющиеся по городу, рассказывает мне весьма забавные вещи. Вообще нас считают „погибшими“: Вы отданы в солдаты, я сослан в какой-либо сибирский город. У Вас то преимущество, что окна Ваши выходят на улицу. Беседуете ли Вы со Снесаревым? Я его считаю также немного Иудой[36]. Я страдаю от смертельной скуки. Все начинают бояться разговоров со мной. Мои кредиторы: Нефед[37] и мадам Фуфу[38] начинают беспокоиться,—я их посылаю ко всем чертям! Сахаров[39] приходит лишь изредка и, повидимому, избегает всяких разговоров о наших делах. Люди боятся заразы несчастия, но несчастия нет. Меня охватывает приступ ярости против этой расы людишек. Нет ли способа отомстить за себя всему человечеству?

ВИДЪ ГОСТИННИЦЫ И ЧАСТИ ГОРОДА ПЯТИГОРСКА.

ВИД ПЯТИГОРСКА

Литография Беггрова с рисунка Бернардацци

Литературный музей, Москва

Они столь подлы по отношению к такой глупой вещи, как филантропия. Они не имеют другой обязанности перед своими ближними, кроме милостыни. Христианство лучше понимаемо, чем философия интимной природы человека. Я Вам всегда говорил: „О, какая великая идея первородный грех!“. Люди все зачаты в беззаконии, т. е. начало их дьявольское. Вы знаете из чтения Бремзера[40], что всякая жизнь берет свое начало из грязи. Душа людей столь грязна. Это жидкость, поглощаемая целиком материальностью! По крайней мере это покажет Вам, насколько я был прав в своем неограниченном презрении к человеческому роду. Если меня продержат так еще некоторое время, у меня начнутся такие же видения, как у мадам Гюйон[41] и знаменитой Буриньон[42].

По правде говоря, наше дело меня почти не занимает, я о нем не думаю и часа в течение дня, но у меня зуд к высказыванию крайностей. Вы всегда были учтивым и снисходительным слушателем моих сумасбродств. Я забыл поблагодарить Вас за 10 рублей серебром. Я их попросил у Вас, как ресурс на случай непредвиденных событий. Я уничтожил все, что у меня было написано Вашей рукой. Меня предупредили о вторичном обыске. Бог знает, что бы я отдал, чтобы сохранить это, но была опасность для Вас. Нет ли у Вас известий о нашем бедном Савари[43]?

Однако вернемся к делам.

Ваше объяснение[44] должно иметь значительные результаты, оно ясно составлено и очень энергично. Признаюсь Вам, что я слишком апатичен, чтобы написать что-нибудь подобное. У меня только порывы, и затем я опять впадаю в мое ленивое безразличие. Я чувствую себя способным плюнуть им в лицо, а не спокойно рассуждать с ними[45]. Мне кажется, что это все равно, что хотеть, чтобы тебя поняла земляная груша. К счастью, Вы понимаете несколько жаргон этой орды, и это очень хорошо.

Может быть была бы возможность установить постоянную связь между нами через посредство прачки, крепостной капитана Левиса[46], которая живет в том же доме, что и Вы. Позондируйте почву, начав ей отдавать в стирку свое белье. Я скажу об этом святому Фигаро, деньги всемогущи. Если от этого и не будет никакой пользы, по крайней мере это поможет нам провести время... Как только нас оправдают, если только Вельяминов не отплатит нам, не будет мстить нам, я предполагаю написать Бенкендорфу. Письмо это я пошлю моему брату, чтобы его не перехватили на почте. Копию этого письма я пошлю Демьяну Кочубею. Я Вам говорил, что кто хочет испытать чорта, пусть громко кричит. Вообще, я думаю, что вместо дурных, это дело будет иметь очень хорошие последствия для нашего будущего. Как я болтаю!

Возвращаюсь к Вашему объяснению. Его нельзя оставить без последствий и без внимания. Оно содержит очень важные факты. Говорят, что приезжает адъютант Бибиков[47], говорят даже, что приедет генерал Вельяминов. Я этому не верю, но богу известно, что самые невероятные по своей нелепости вещи иногда осуществляются.

Боже мой, как я горю нетерпением увидеть конец этой сумятице, а затем увидеть Вас, чтобы досыта насмеяться над всеми этими охмелевшими ⟨нерзб.⟩, по-обезьяньи копирующими Совет десяти[48]. Нам это хватит надолго. Потом я уже составляю рапорт, который я представлю Демьяну Кочубею[33], Маюрову[49], госпожам Эдлинг[50], Миркович[51] и моей сестре[52].

Вчера я написал Вам карандашом маленькую записку. Получили ли Вы ее? Я поручил ее нашему патрону святому Фигару! Во что бы то ни стало,

необходимо установить между нами связь! Какого чорта позволяем мы управлять собой всяким ничтожествам, как говорил герцог д'Эпернон[53]...

Ваша голова, должно быть, занята целой кучей мыслей: Вашими любовными переживаниями, Вашим спокойным, мирным будущим, огорчением, которое это причинит очаровательной Мариньон[54], потом—неизвестностью. Что касается меня, то меня больше всего занимает тысячелетнее царство[55] и мистический Иерусалим, затем эпико-религиозные поэмы и время от времени воспоминания о моих родителях. Затем приходит сон, затем ненасытный аппетит, затем приступ нетерпения—и день окончен. Беседуете ли Вы с Филипповым[56]? Говорят, он выступает нашим защитником в пятигорском обществе, где не очень-то расположены в нашу пользу. Я думаю, что он чувствует, что это придает ему по крайней мере некоторую моральную ценность.

Сегодня суббота, почта послана в среду. Если Dii favent*, ответ может притти в воскресенье.

Совершенно необходимо, чтобы Вы сообщили мне, что Вам сказали после вскрытия Ваших пакетов. Я сделаю то же самое! Но нужно быть весьма осмотрительным: всякая неосторожность может привести нас в кордегардию.

М.

Письмо интересно. Оно показывает нам, что презрение Майера к окружающим вызвано их подлостью и трусостью. Сам он находится в полной мере во всеоружии человеческого достоинства, ему «не подобает проявлять униженность». В презрении к своим судьям, в ненависти и обличении людской трусости Майер поднимается до пафоса, напоминающего нам страстный пафос обличений Лермонтова.

Кроме того, письмо дает нам возможность проследить религиозные раздумья Майера, о которых писали все современники. «Его сердечное благородство и его потребность любви не уживались с действительностью,—писал о Майере Огарев.—Чтобы выносить хаос, ему нужно было единство божественного разума и божественной воли, чтоб не умереть с отчаяния, ему нужно было бессмертие души». Отмечалось современниками и то, что религиозность Майера проявлялась с значительным оттенком мистицизма и «не имела ничего общего с его официальным вероисповеданием» (Филипсон). Письмо Майера с его упоминанием о «тысячелетнем царстве», о мистическом Иерусалиме, с несколько критическим отношением к христианству, рисует Майера вольнодумцем и в религиозных вопросах[57].

Письмо, наконец, рассказывает об энергичных попытках Майера добиться освобождения арестованных, найти силы, которые можно было бы противопоставить действиям местных властей и не дать управлять собой «всяким ничтожествам». Об этих же попытках Майера добиться гласности говорит и второе его письмо, обращенное к брату Александру. Послать его Майеру не удалось, и оно было обнаружено подклеенным у него под письменным столом во время отправки Майера из Пятигорска в крепость Прочный Окоп в июне 1834 г. В деле есть только копия этого письма, сделанная рукою доносчика, ротмистра Орла.

«Дражайший брат, Александр. Письмо сие адресуется на имя Виктора Нумерса[58], для того, чтобы его не захватили и удержали на почте: а вот

---

* Если боги будут благоприятствовать.

почему—я и двое других офицеров, из коих один сослан на Кавказ по 14-му декабря, находимся под строжайшим арестом soupçonnés de délit politique, on nous a enlevé tous nos papiers, on y a apposés des scellés, tous nos livres ont été pris de même*, обоих офицеров уже разместили по разным крепостям, меня на сих днях отправляют в крепость Прочный Окоп, что на Кубани, к земле черноморских казаков! Не знаю, что дальше будет—может, повезут в Петербург. Где хочешь, и у кого хочешь, но непременно достань деньги—Westly[58] или у кого-нибудь из знакомых, напиши непременно об этом сестре Анне[52] и также упомяни насчет денег, а то я буду терпеть крайнюю нужду и того хуже; дома же лучше ничего не говори—сходи в пехотные артиллерийские казармы, узнай, где живет поручик артиллерии Александр Михайлович Палицын, брат моего душевного друга Палицына, скажи ему участь его брата Степана, что он находится в Темнолесской крепости,—ежели он еще более знает, то напиши, адресуя письмо на мое имя; mais les détails et tout ce qui regarde notre affaire me doivent être communiqués sous des termes convenus d'avance**. Степан Палицын пусть будет Mr. Poucet l'aîné, Александр Палицын Mr. Poucet cadet, Бенкендорф—Mr. Schmidt, notre affaire—la cavalcade. Непременно сходи к Петру Романовичу Марченко, в письмах называй его Толстов, он может поговорить с братом своим статс-секретарем, называй его в письмах брат г-на Толстого, Марченко знаком со многими, может содействовать; советуйся с Виктором и Вестли, а нашим—ни слова, сходи к Демьяну Кочубею и покажи ему это письмо. Не знаю, что будет, а дело продлится, вероятно, буду в Петербурге, но не скоро. Пиши всегда по-русски, дело не разглашай, поступай осторожно! К Westly непременно сходи, дай ему для прочтения письмо, также и Петру Романовичу Марченко,—но проси, чтобы не говорили нашим. Дело очень серьезное, не мы одни замешаны, как кажется. Пиши à Grégoire. Прощай—вероятно, никогда не увидимся—твой родной брат Николай Майер».

Дело сперва грозило принять серьезный характер. После первого доклада военного министра Чернышева Николай запросил мнение Бенкендорфа. Через несколько дней дело докладывалось снова, после чего был дан приказ о привозе арестованных в Петербург. 30 апреля 1834 г. Чернышев извещал об этом Бенкендорфа: «По доведению до сведения государя императора отзыва вашего сиятельства от 29 сего апреля за № 1551 его величество высочайше повелеть соизволил: поручика Тифлисского пехотного полка Палицына, пятигорского врача Майера, исправляющего должность пятигорского городничего Ванева со всеми найденными у них бумагами доставить ныне же в С.-Петербург, для чего и командировать отсюда в Ставрополь двух благонадежных фельдъегерей».

Но уже 3 мая, после рассмотрения присланных ему с Кавказа бумаг, Бенкендорф высказался за то, чтобы повременить с вызовом арестованных. «По рассмотрении сих бумаг,—писал он Чернышеву,—я нахожу, что доныне ничего еще не открыто, что бы могло послужить к решительному обвинению означенных лиц в возникшем на них подозрении и даже в каком именно преступлении подозреваются; между тем из перехваченных их писем видно, что они признают себя совершенно невинными и хотят просить защиты».

* ... подозреваемые в политическом преступлении. От нас забрали все наши бумаги, их опечатали, все наши книги взяли также.

** Но детали и все, что касается нашего дела, должно быть мне сообщено под заранее условленными терминами.

Очень благожелательно к арестованным с самого же начала следствия отнесся командир Отдельного кавказского корпуса бар. Розен. В первых же донесениях Розен старался обратить внимание Петербурга на историю возникновения этого дела. «Из вышеизложенных донесений,—писал он еще 29 марта 1834 г.,—видно, что сведения насчет подпоручика Палицына, городничего Ванева и доктора Майера идут от вдовы генеральши Мерлини и штабс-капитана Наумова. По жалобам штабс-капитана Наумова, на подпоручика Палицына, значится: что между ними есть личность*, произошедшая по сведениям, полученным от генеральши Мерлини. Следовательно, все, что говорит на Палицына генеральша Мерлини и штабс-капитан Наумов, подвержено сомнению». В следующем донесении Бенкендорфу от 19 апреля 1834 г. Розен снова подчеркивал, что во всем деле этом «видна чрезвычайная неопределительность доносов... и какой-то дух сплетней, без сомнения не укрывшийся от внимания вашего сиятельства». 2 мая, прося Бенкендорфа вернуть оставшиеся в Петербурге бумаги, Розен опять упоминал о том, что «сведения, заключающиеся в означенных бумагах, не обнаруживают еще ничего определительного насчет действительной неблагонамеренности вышеупомянутых лиц и нисколько не объясняют самого происшествия». Наконец, 3 мая, получив перехваченное по почте письмо Мерлини к Наумову и пересылая выписку из него Бенкендорфу, Розен писал: «Содержание сей выписки служит явным доказательством, сколь много участвуют сплетни и личное недоброжелательство в происшествии, по коему арестованы Палицын, Майер и Ванев».

Заступничество Розена, попытки арестованных добиться гласности и привлечь внимание к этому делу, их умелое поведение во время следствия определили их участь. Дело так и осталось делом «о подозрительном поведении» и закончилось приобщением к именам Палицына, Майера и Ванева фамилий двух доносчиков: ротмистра Орла и унтер-офицера Головина. В это время доносительство о всякого рода тайных обществах, злоумышлениях и заговорах приняло такие размеры, что правительству приходилось начать борьбу с ним. «Всеподданнейшие» доклады по III отделению не раз отмечали заточение за ложный донос в Шлиссельбург, Динабург и т. п. Материалы этого дела не дают возможности установить, чтобы доносчики понесли какое бы то ни было наказание. Но делу было дано название: «О подозрительном поведении прикосновенных к происшествию 14-го декабря 1825 г. подпоручика Палицына, врача Майера, городничего Ванева, ротмистра Орла и унтер-офицера Головина».

Бенкендорф в докладной записке от 14 августа 1834 г., представленной через военного министра Чернышева Николаю I, высказывался за освобождение всех трех арестованных с оставлением их под тайным надзором. Николай не согласился со столь милостивым решением дела, изменив его в отношении Палицына. 17 августа 1834 г. Чернышев извещал Бенкендорфа о «высочайшей» резолюции царя: «Исполнить согласно Вашего заключения, но с тем, чтобы поручика Палицына не увольнять ныне в отпуск по случаю предстоящих военных действий на правом фланге Кавказской линии, а перевесть его в те войска, которые в действиях сих принимать будут участие». Палицын, которому перед арестом уже разрешено было подать прошение об отставке, был переведен из Тифлисского пехотного полка в Тенгинский пехотный полк, воевал за Кубанью и только

---

* Так в документе.

в 1836 г. получил отставку и право жить под надзором в имении дяди своего в Смоленской губернии[59].

Майер после освобождения из крепости Прочный Окоп осенью 1834 г. продолжал жить на Кавказе, служа врачом при штабе ген. Вельяминова и поддерживая самые дружеские связи с декабристами.

В 1835 г. имя Майера упоминается в жандармских донесениях в связи с производством обыска у Александра Бестужева. Тяжело больному Бестужеву было разрешено приехать летом 1835 г. в Пятигорск. Но еще ранее этого Бенкендорф извещал Розена о том, что необходимо «внезапным образом осмотреть все вещи и бумаги Бестужева и о последующем донести его величеству»[60].

В Пятигорск был отправлен подполковник корпуса жандармов Казасси, который 28 июля 1835 г. доносил Розену о том, что 24-го числа «в пять утра учинил внезапный осмотр на квартире Бестужева всем бумагам и вещам его и, по тщательному рассмотрению, отделил из них два письма Ксенофонта Полевого, при одном из коих отправлена была к Бестужеву серая шляпа, по словам последнего выписанная им для доктора Майера, в коей вложены были книги: „Миргород", „Записки" Данилевского и „Повести" Павлова». Далее Казасси объяснял, что вместе с Бестужевым на одной квартире, состоящей из одной небольшой комнаты, квартирует медик, находящийся при ген. Вельяминове, титулярный советник Майер, откомандированный в Пятигорск и пользующий больного Бестужева.

Обыск не имел никаких результатов—шляпа и книги были Бестужеву возвращены.

Этот обыск у Бестужева был описан Филипсоном как случай, послуживший причиной ареста Майера. «Преданность друзьям однажды едва не погубила его,—читаем мы в воспоминаниях Филипсона.—В третий год бытности на Кавказе он очень сблизился с А. Бестужевым (Марлинским) и с Палицыным—декабристами, которые из каторжной работы были присланы на Кавказ служить рядовыми[61]. Бестужеву Полевой прислал белую пуховую шляпу, которая тогда в Западной Европе служила признаком карбонари[62]. Донос о таком важном событии обратил на себя особенное внимание усердного ничтожества, занимавшего должность губернского жандармского штаб-офицера. При обыске квартиры, в которой жили Майер, Бестужев и Палицын, шляпа ‹была› найдена в печи. Майер объявил, что она принадлежит ему, основательно соображая, что в противном случае кто-нибудь из его товарищей должен был неминуемо отправиться в Сибирь. За эту дружескую услугу по распоряжению высшего начальства Майер выдержал полгода под арестом в Темнолесской крепости». Дело Майера—Палицына дает нам возможность исправить этот рассказ Филипсона, который был использован в позднейшей литературе о Лермонтове.

Дело «о подозрительном поведении» Палицына, Майера и Ванева кончается четырьмя документами, касающимися тайного надзора за Майером во время его краткосрочной поездки в Петербург в конце 1836 г. Еще 12 ноября 1836 г. военный полицеймейстер Кавказского края подполковник корпуса жандармов Казасси извещал из Тифлиса Бенкендорфа об отъезде Майера в отпуск в Петербург. Соответственное донесение, конечно, было послано и военному министру Чернышеву, который, в свою очередь, 2 декабря 1836 г. писал Бенкендорфу: «Известный вашему сиятельству из отношения моего от 17 августа 1834 г. за № 585 лекарь Майер прибыл



ВИД ПЯТИГОРСКА

Литография Беггрова с рисунка Бернардацци

Литературный музей, Москва

ныне с разрешения командующего войсками на Кавказской линии генерал-лейтенанта Вельяминова в С.-Петербург для устройства домашних дел. Уведомляя о сем вас, милостивый государь, что не признаете ли Вы нужным учредить за лекарем Майером во время пребывания его здесь секретный надзор, честь имею быть с совершенным почтением и преданностью Вашего сиятельства покорнейший слуга граф А. Чернышев». На письме Чернышева имеется карандашная помета Бенкендорфа: «*И* очень!», показывающая, что дело Палицына—Майера не было им забыто. Распоряжение об учреждении за Майером тайного надзора было отдано начальнику первого округа корпуса жандармов Полозову. Рапортом Полозова Бенкендорфу от 15 января 1837 г. и кончается дело: «...находившийся здесь под секретным надзором, прибывший с Кавказской линии лекарь Майер 11-го числа сего января выехал отсюда в Ставрополь, по наблюдениям же штаб-офицера С.-Петербургской губернии корпуса жандармов майора Алексеева означенный чиновник во время пребывания его в столице ни в чем предосудительном не замечен».

Примерно через полгода после этого, летом 1837 г., с Майером познакомился и Лермонтов. Это общение Лермонтова с людьми поднадзорными лишний раз напоминает нам о том, что хотя мы и не имеем пока материалов о тайном надзоре за Лермонтовым, таковой, несомненно, существовал. Прямое свидетельство о встречах Лермонтова с Майером мы находим в воспоминаниях товарища Лермонтова, А. М. Миклашевского, жившего летом 1837 г. в Кисловодске[63]: «К нам по вечерам заходил Лермонтов, с общим нашим приятелем хромым доктором Майером, о котором он в „Герое нашего времени“ упоминает. Веселая беседа, споры и шутки долго, бывало, продолжались».

Знакомство Лермонтова с Майером состоялось, возможно, через Сатина, соученика Лермонтова по Московскому благородному пансиону. Сатин, арестованный в 1834 г. вместе с Герценом и Огаревым, был выслан в Симбирскую губернию. Тяжело больному, страдавшему ревматизмом Сатину летом 1837 г. разрешена была поездка на Кавказ, и он жил в Пятигорске, находясь в очень тяжелом физическом и душевном состоянии. Лечил его Майер. Вскоре Майер и Сатин стали друзьями. «Еще есть у меня здесь отрада—это мой доктор, чистое ⟨прямое—нрзб.⟩ создание, с которым мы сошлись душой,—писал Сатин Н. И. Астракову из Пятигорска 16 июля 1837 г.[64].—Часто просиживаем мы с ним вдвоем целые вечера в потемках; мы оба любим мрак и у обоих у нас тяжело и мрачно на душе. Я люблю его, но и он, может, скоро должен будет оставить меня».

За 1836 г. Майер успел пережить тяжелую личную трагедию. Воспоминания Сатина, Огарева, письма Майера к Сатину рассказывают о несчастной любви Майера к некоей госпоже М.[65]. «Я был свидетелем и поверенным этой любви,—писал Сатин.—Майер, не привыкший внушать любовь, был в апогее счастья! Когда она должна была ехать, он последовал за нею в Петербург[66], но—увы! скоро возвратился оттуда совершенно убитый ее равнодушием. Над госпожою М. эта любовь, или правильнее шутка, прошла, вероятно, бесследно; но на Майера это подействовало разрушительно: из веселого, остроумного, деятельного человека он сделался ленивым и раздражительным».

Осенью 1837 г. Майер и Сатин перебрались в Ставрополь и поселились вместе. Дом их стал местом сборищ передовой молодежи. Здесь лучшая часть офицерства встречалась с декабристами, и самые оживленные раз-

говоры и споры шли не умолкая всю ночь. Один из постоянных посетителей квартиры Майера, Филипсон, вспоминал потом об этом времени: «Через Майера и у него я познакомился со многими декабристами, которые по разрядам присылались из Сибири в войска Кавказского корпуса. Из них князь Валерьян Михайлович Голицын жил в одном доме с Майером и был нашим постоянным собеседником. Это был человек замечательного ума и образования. Аристократ до мозга костей, он был бы либеральным вельможей, если бы судьба не забросила его в сибирские рудники. Казалось бы, у него не могло быть резких противоречий с политическими и религиозными убеждениями Майера, но это было напротив, оба одинаково любили парадоксы и одинаково горячо их отстаивали. Спорам не было конца, и иногда утренняя заря заставала нас за нерешенным вопросом». Об увлекательных спорах с Голицыным вспоминал и Сатин: «Споры с ним были самые интересные: мы горячились, а он, хладнокровно улыбаясь, смело и умно защищал свои софизмы и большею частью, не убеждая других, оставался победителем».

Вот в этой-то обстановке оживленных споров на квартире у Майера и Сатина очутился Лермонтов, когда, возвращаясь из первой своей кавказской ссылки в декабре 1837 г., приехал в Ставрополь. Ставропольские встречи и разговоры нашли свое отражение в романе «Герой нашего времени». В дневнике Печорина мы читаем: «Я встретил Вернера в С. среди многочисленного и шумного круга молодежи; разговор принял под конец вечера философско-метафизическое направление; толковали об убеждениях: каждый был убежден в разных разностях».

О Майере как о прототипе доктора Вернера писалось много. Заметка Гершензона «Доктор Вернер» и глава о Вернере в книге С. Дурылина «„Герой нашего времени“ М. Ю. Лермонтова»[67] дают нам возможность убедиться и в документальности лермонтовского портрета и в том, насколько изменен и претворен был творческим сознанием Лермонтова живой образ Майера. Документальность портрета поразительна. Ее можно проследить по линии и внешнего и внутреннего сходства, вплоть до мелочей (любил рисовать карикатуры и т. п.). Очевидно, Майер был настолько своеобразен, ярок и привлекателен, что многие его черты Лермонтову захотелось нетронутыми перенести в свой роман.

Несомненно, что, несмотря на наличие критического отношения Лермонтова к своему персонажу, образ доктора Вернера с сочувствием и теплом обрисован в романе. Да и сам Майер с его независимым образом мыслей, с его явной оппозиционностью к существующему, с его обличением трусости и подлости должен был быть близок Лермонтову. Интересна некоторая общность мыслей Лермонтова и Майера, которую мы можем проследить по одному из сохранившихся писем Майера к Сатину: «Нет, дорогой мой Николай Михайлович, если бы мне надо было возобновить с Вами нерешенный спор наш о любви и ненависти, я бы еще прибавил несколько аргументов в пользу того великого чувства, великого двигателя, которого я защищал. Любовь есть пища души, а ненависть—горькое, но сильное лекарство. Помилуйте, но как же Вы хотите кормить больного?— Дайте ему прежде понюхать спирту, чтобы он пришел в себя, пустите ему кровь—это редко мешает, дайте очистительное. Аппетит сам придет».

Невольно вспоминаются слова лермонтовского предисловия к «Герою нашего времени»: «Вы скажете, что нравственность от этого (т. е. от показа таких героев, как Печорин.—*Н. Б.*) не выигрывает? Извините. Довольно

людей кормили сластями; у них от этого испортился желудок: нужны горькие лекарства, едкие истины». Возможно, что Лермонтов, составляя в 1841 г. предисловие ко второму изданию своего романа и обдумывая, как привлечь внимание читателей к порокам и болезням современного поколения, вспомнил и использовал медицинскую терминологию своего кавказского приятеля.

Мы не знаем, встречался ли Лермонтов с Майером после 1837 г., и поддерживал ли он с ним какую-либо связь. Как уже говорилось, сыновья Майера рассказывали о будто бы хранившихся у их отца письмах Лермонтова, которые пропали во время Крымской войны. Никаких подтверждающих это материалов мы не имеем. Из воспоминаний Сатина мы знаем, что, когда вышла из печати «Княжна Мери», Майер обиделся и писал Сатину о Лермонтове: «Pauvre sire, pauvre talent»*. К сожалению, это столь интересное для нас письмо Майера, очевидно, потеряно безвозвратно.

В Пятигорске летом 1838 г. Майер познакомился с Огаревым. В это время он очень дружен был с Александром Одоевским. «Он и Одоевский бывали у нас почти ежедневно,—вспоминал Огарев,—они были глубоко привязаны друг к другу». Постоянную связь поддерживал Майер также с декабристами, жившими в Прочном Окопе (с Нарышкиным, Назимовым, Загорецким, Вегелиным). «Я дважды навещал своих приятелей в Прочном Окопе,—читаем мы в письме Майера к Сатину от 24 ноября 1838 г.—Они действительно честные люди и питают ко мне сердечную дружбу».

Вне этого узкого круга близких ему по духу людей Майер чувствовал себя чужим и одиноким. «Люди плохи, любезнейший Н. М., очень плохи!— писал он Сатину 26 июля 1838 г.—Эту выходку против них я основываю не на статистических таблицах преступлений, а на их бесчувствии, холодности, равнодушии ко всему человеческому, на их старании затаить, задавить все, что могло бы показать, что они люди, а не скоты. Грустно и досадно!.. Вот уже несколько месяцев—je cherche et je ne trouve qu'indifférence et dessèchement d'âme, je frappe et personne n'est là pour m'ouvrir**. Скучно не скучно, а часто грустно, еще чаще пусто. Есть же ведь состояние и людей и обществ, которое наш наивный рапорт: обстоит благополучно, нового ничего нет! весьма характеризует».

Краткие сведения о последних годах жизни Майера мы находим в записках и письмах декабриста Лорера, в воспоминаниях Филипсона и в материалах «Архива Раевских». В 1839 г. Майер в качестве главного доктора Восточного берега служил при штабе генерала Н. Н. Раевского-младшего. В это время он жил уже в Керчи, разъезжая для осмотра госпиталей береговых укреплений. В семействе Раевского Майер познакомился и со своей будущей женой. Это была Софья Андреевна Дамберг. Сомнительно, чтобы она могла вполне удовлетворить запросам Майера. Филипсон, описывая лето 1840 г., проведенное Раевскими в их крымском имении Карасан, вспоминал: «С ними проводили лето Майер и Софья Андреевна Дамберг. Последняя няньчилась с ребенком (Раевского.—*Н. Б.*) с терпением и приторной добротой немки; часто она служила нам с Майером предметом шуток и насмешек в дружеской беседе. Тогда оба мы и не подозревали, что через несколько лет она будет женой Майера и матерью его двух сыновей».

После женитьбы (очевидно, в 1841 г.) Майер продолжал жить в Керчи. В письмах декабриста Лорера постоянно упоминается его имя. Вот

* Ничтожный человек, ничтожный талант[68].

** Я ищу и нахожу лишь равнодушие и сухость сердца, стучу, и нет никого, кто бы отпер мне.

выдержки из писем Лорера к Нарышкину за 1841—1845 гг. «Из Анапы приехал в Керчь больной Дивов в лихорадке. Я с ним познакомился, нашел ему теплую квартиру, и добрый Николай Васильевич пользует его... Н⟨иколай⟩ Васильевич просит Вас его не забывать и любить его попрежнему. Он остается при Раевском покамест и будет смотреть по обстоятельствам» (письмо от 19 февраля 1841 г.)[69]. «В Керчи ты увидишь доброго нашего друга Н. В. Майера» (20 июля 1843 г.). «Будешь в Керчи, простися с добрым Н. В. Майером, который тебя с нетерпением ожидает» (20 ноября 1843 г.). «Я постоянную переписку веду с Майером и Розеном. Наш Николай Васильевич начинает хворать, в письмах его нет прежней энергии, нет веселья и соли» (22 февраля 1845 г.).

Последнее упоминание о Майере мы находим в письме Лорера от 23 июля 1845 г.: «От Розена, Бриггена и Майера получаю по временам письма».

Умер Майер 7 февраля 1846 г. в Керчи и похоронен на городском кладбище. Если верить свидетельству о его рождении, ему не было тогда еще сорока лет. «Он потух быстро, в самой цветущей поре»,—писал Огарев.

В поколении русских людей 30—40-х годов, переживших суровую эпоху последекабристской реакции Николаевского царствования, было немало таких «неудачников», не сумевших проявить себя в активной деятельности. Н. В. Майер был одним из типичных представителей этих людей тогдашнего русского общества, в котором по характеристике Белинского «кипят и рвутся наружу свежие силы, но сдавленные тяжелым гнетом, не находя исхода, производят только уныние, тоску, апатию» («Письмо к Гоголю»).

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] «Из воспоминаний Сатина».—Сб. «Почин» 1895; Огарев, Кавказские годы.—«Полярная Звезда» 1861, № 6; Филипсон, Воспоминания.—«Русский Архив» 1883, кн. 5, 177—180.

[2] «Записки декабриста Н. И. Лорера», Гиз, М., 1931, 189.

[3] См. М. Гершензон, Образы прошлого, М., 1912.

[4] Вместе с тем надо думать, что дальнейшее изучение архивов декабристов, с которыми был дружен Майер, должно дать новые материалы о нем.

[5] Об этом рассказывает Б. Л. Модзалевский в примечаниях ко второму тому «Архива Раевских», Спб., 1910, II, 401.

[6] Архив Академии наук (Ленинград), фонд № 4, опись № 2 за 1817 г., дело № 1, лл. 6—9.

[7] По делам Архива Академии наук можно установить, что у В. Майера было четыре сына: Егор, Александр, Григорий и Николай, и две дочери: Кристина и Анна.

[8] Военно-исторический архив в Ленинграде, фонд № 749, дело № 3705, лл. 1—2.

[9] Архив Академии наук, фонд № 4, дело № 27 за 1816 г.

[10] Резолюция об увольнении и о выплате причитающихся Николаю Майеру 2 р. 17,5 коп. имеется в Архиве Академии наук, опись № 2 за 1822 г., дело № 57, л. 3.

[11] В делах Медико-хирургической академии за 1823 г. имеется прошение «от сына иностранца Николая Майера» от 29 сентября 1823 г.: «Представляя при сем свидетельство мое о звании и крещении, покорнейше прошу принять меня в число волонтеров по части медицинской. Николай Майер». На прошении карандашная помета: «Экзаменовать».—Военно-исторический архив в Ленинграде, фонд № 749, дело № 70 (разная переписка за 1823 год, ч. 4-я, л. 112).

[12] Бедственное материальное положение казенных воспитанников рисует «Дело о представлении на усмотрение начальства нужд, в каковых находятся воспитанники Академии»: «Все казенные воспитанники Академии, имея бедных родителей или родственников и не получая от них никакого денежного пособия, единственное средство находят в ожидании помощи только от своего начальства; почему и прибегают беспрерывно к инспектору Академии с безотступными просьбами о выдаче им жалования вперед». Далее говорится о том, что казенное содержание не дает им возможности заказывать мастеровым приличное для себя платье и обувь, и они принуждены покупать все на рынке. «Через такую покупку обыкновенно приобретают они поно-

шенное, самое непрочное и разнокалиберное платье, отчего большею частью одеты бедно и не совсем прилично, часто нуждаются в надлежащей обуви и не имеют теплой одежды, и потому многие из них в сырое и холодное время простужаются и болеют... Многие из казенных воспитанников, видя всю невозможность к удовлетворению своих надобностей штатным денежным содержанием, решаются преподавать уроки в частных домах, дабы сим образом снискать себе какое-нибудь средство к вспоможению, на что испрашивают позволения у г. инспектора. Но как сие постороннее занятие, отнимая у них потребное для изучения медицинских предметов время, отвлечет их от настоящей цели и может быть причиной неоказания надлежащих успехов, то инспектор Академии не только на сие не дает им позволения, но даже строжайше запретил сие и подобные оным занятия для приобретения денежного пособия». (Военно-исторический архив в Ленинграде, фонд № 749, коробка № 584, дело № 383-в, л. 10).—Не на много лучше, надо думать, было положение и некоторых волонтеров.

[13] Архив Академии наук, фонд № 4, опись № 2 за 1827 г., дело № 123.

[14] Переписка о В. Майере кончается рапортом экзекутора Галактионова от 18 октября 1827 г.: «Сего месяца первого числа помощник комиссара книжной лавки Александр Майер из занимаемой отцом его квартиры выехал, причем имевшиеся в квартире той у дверей медные замки взял с собой, оставив вместо оных четыре железных, худые и без ключей; равно в кухне от очага выломлена железная плита, взятая им же, Майером. О каковом обстоятельстве честь имею донести».—Архив Академии наук, фонд № 4, опись № 2 за 1827 г., дело № 123.

[15] «Николаевское время было временем нравственного душегубства, оно убивало не одними рудниками и белыми ремнями, а своей удушающей, понижающей атмосферой, своими, так сказать, отрицательными ударами».—А. Герцен, Полное собрание сочинений под ред. М. Лемке, XII, 8.

[16] Дело Архива III отделения за 1834 г., 1-й экспедиции, № 132.—Центральный государственный исторический архив (Москва).

[17] «Всеподданнейшие доклады по III отделению» за 1834 г.—ЦГИА.

[18] Флигель-адъютант Николая I Дурново записал в своем дневнике 19 декабря 1825 г. слова Николая, сказанные по поводу Палицына: «Идите и скажите Палицыну, что его поведение известно Николаю Павловичу, но что император ничего не хочет знать и прощает ему от чистого сердца».—Всесоюзная библиотека им. Ленина. Записки Отдела рукописей, вып. 3, «Декабристы», 16.

[19] «Дело о государственном преступнике Палицыне».—ЦГИА.

[20] Возможно, что это тот самый Снесарев, о котором упоминается в деле «О распространении зловредных сочинений среди студентов Харьковского университета в 1827 г.». В деле значится, что один из передатчиков «зловредных сочинений», Снесарев, окончил в 1826 г. Харьковский университет и уехал в Грузию; см. М. Цявловский, Эпигоны декабристов.—«Голос Минувшего» 1917, № 7-8.

[21] Очевидно, изображена следственная комиссия по суду над декабристами.

[22] «Тень Рылеева»—это, очевидно, стихотворение Кюхельбекера того же названия, написанное в Шлиссельбурге в 1827 г.

[23] См. М. Цявловский, цит. соч.; П. Щеголев, Из жизни и творчества Пушкина, Л., 1928 (ст. «Пушкин в политическом процессе 1826 г.»).

[24] Студент Харьковского университета Владимир Розальон-Сошальский в 1826 г. написал и распространил прозаический монолог: «Рылеев в темнице».

[25] Чернышев З. Г. (1796—1862) был осужден по 7-му разряду к двум годам каторги. Пробыл год в Нерчинских рудниках, потом жил на поселении в Якутске. В 1829 г. определен рядовым на Кавказ. В 1833 г. произведен в прапорщики. В 1837 г. уволен в отставку.

[26] Милютин М. П. (1787—1869)—родственник Рылеева. Его принадлежность к Северному обществу на следствии установлена не была, но за родство с Рылеевым и за агитацию против присяги Николаю он был переведен тем же чином на Кавказ. На Кавказе находился с 1826 по 1842 г. В 1842 г. вышел в отставку.

[27] Жуков И. П. как «прикосновенный к происшествию 14 декабря» был переведен тем же чином сперва в Архангелогородский полк, а потом в Отдельный кавказский корпус. В 1833 г. вышел в отставку и жил под надзором в Казанской губ.

[28] Жандармский полковник Юрьев, присланный для расследования этого дела из Ставрополя, доказывая необходимость удаления арестованных из Пятигорска, писал: «Кроме того, что в Пятигорске нет места для удобного их помещения, нет людей, которым можно было бы поручить надзор за ними. Самый караул занимают здесь три роты Кабардинского полка, наполненные поляками и состоящие под командою капитана Перекрестова, находившегося в дружеских связях с г.г. Палицыным, Майе-

ром и Ваневым».—Список с отношения полковника Юрьева Вельяминову от 12 апреля 1834 г. из дела III отделения № 132 за 1834 г.—ЦГИА.

[29] Палицын, правда, вскоре же был переведен под арест в «дом неимущих офицеров» в связи с попытками арестованных «употреблять все возможные средства к личным и даже письменным между собой сообщениям».

[30] Наумов Дмитрий, штабс-капитан Тифлисского пехотного полка, был во вражде с Палицыным из-за Эмилии Клингенберг.

[31] Генеральша Мерлини Екатерина Ивановна—вдова ген. Станислава Демьяновича Мерлини, умершего в Пятигорске в 1833 г. Играла видную роль в пятигорском обществе. Ее имя упоминается в набросках Пушкина к «Роману на Кавказских водах».

[32] Командир Отдельного кавказского корпуса бар. Розен, посылая эту выдержку из письма Бенкендорфу, писал: «Что же касается до упомянутой в сей выписке истории, то я считаю нужным пояснить Вашему сиятельству, что оная заключается в том только, что Наумов и Палицын доискивались оба руки падчерицы генерал-майора Верзилина, за что и произошло между ними неудовольствие. Генеральша же Мерлини содействует первому из них. Федор Иванович, рассказывавший вместе с госпожою Мерлини историю сию майору Юрьеву, должен быть гвардии ротмистр Орел, коего зовут сим именем»; см. дело Архива III отделения № 132 за 1834 г., 1-й экспед.—ЦГИА.

[33] Кочубей Демьян Васильевич, сенатор с 1833 г. Позже принимал участие в подготовке крестьянской реформы.

[34] Дементьев Павел, фельдшерский ученик. Интересно совмещение имени ловкого Фигаро с эпитетом «святой».

[35] Статский советник Мензелинцев, живший в одном дворе с Майером. Отличался необыкновенной толщиной, был отрешен от должности главного пристава магометанских народов за «злоупотребления». В рапорте Энгельгардта Вельяминову от 5 апреля 1834 г. значится: «Надворный советник Мензелинцев после обыска квартир Палицына, Ванева и Майера говорил в доме вдовствующей генерал-лейтенантши Мерлиной ⟨так в документе⟩, что сомнительные бумаги должны храниться в квартире в печи».

[36] Как уже известно из предыдущего, предположение Майера было справедливым.

[37] Вольнонаемный слуга Мензелинцева.

[38] Ильина—квартирная хозяйка Майера.

[39] Лекарь Пятигорского военного госпиталя, который лечил болевшего Майера.

[40] Бремзер Иоганн-Готфрид—немецкий зоолог начала XIX в., специалист по глистам.

[41] Гюйон Жанна-Мария (1648—1717)—основательница мистико-религиозного учения, проповедывавшего предопределенность всех человеческих поступков. Ее сочинения получили довольно широкое распространение в России в начале XIX в.

[42] Буриньон Антуанетта (1616—1660) в юности бежала из родительского дома и, рассказывая о своих видениях, собрала вокруг себя толпу приверженцев. После нее остались многочисленные сочинения (двадцать пять томов).

[43] Этим именем назван был городничий Ванев. Савари Анн-Жан-Мари-Рене, герцог (1774—1833)—боевой генерал и министр полиции при Наполеоне.

[44] Имеется в виду объяснение, написанное Палицыным сразу же после ареста.

[45] В рапорте коменданта Кавказских Минеральных Вод Энгельгардта Вельяминову от 15 апреля 1834 г. значится: «Доктор Майер сего 4-го числа при разобрании в присутствии моем, ген.-майора Худинского и прочих г.г. штаб и обер-офицеров его книг и бумаг, также позволил себе вольность—говорил громко и даже дерзко».

[46] Левис, офицер Навагинского пехотного полка, член строительной комиссии на водах.

[47] Бибиков М. Н.—адъютант Вельяминова, родственник декабриста Кривцова.

[48] Совет десяти—карательный орган в Венеции в XVI в.

[49] Маюров—действительный статский советник, состоявший по особым поручениям при гр. Воронцове в Одессе.

[50] Г-жа Эдлинг—графиня. Жила в Бессарабии, в Бендерском уезде.

[51] Миркович—жена генерал-майора Мирковича, вице-президента княжества Молдавского. У нее в Яссах жила сестра Майера.

[52] Одна из сестер Майера (очевидно, Анна Майер), жившая в Яссах у Мирковичей.

[53] Эпернон Жан-Луи, герцог (1554—1642)—вельможа и любимец короля Генриха III. При Людовике XIII изгнан за надменность в Мец.

[54] Тарумова Мария Александровна, в которую был влюблен Палицын. Ее допрашивали о переписке с ним.

[55] Учение о тысячелетнем земном царствовании Христа, возникшее в раннем христианстве. Оно нашло потом свое развитие в учении мистических сект.

[56] Филиппов—канцелярист Пахомов Николай Филиппович, живший в одном доме с Палицыным. Предупреждал Палицына о предстоящем обыске. Сносился с ним и после его ареста, за что сам был посажен под арест в «дом неимущих офицеров». Во время допросов в самом невинном виде описал рисунки Майера.

[57] Любопытно, что в деле имеются показания об атеизме Майера. Штабс-капитан Наумов 17 апреля 1834 г. показал: «Когда случалось мне с ним говорить, всегда обнаруживал он свои безбожные мысли. Он их и не скрывал ни от кого, и раз вечером, будучи у князя Суворова, так ясно изложил свой образ мыслей и так восстал против веры, что мы все попросили его замолчать, я же назвал его безбожником (un athée), но Палицын отвечал мне за него на французском языке nous ne sommes pas des athées, mais des mystiques»*.—Дело Архива III отделения, 1-й экспед., № 132, за 1834 г.

[58] Неизвестное лицо.

[59] Дальнейшую судьбу Палицына мы можем проследить по «Делу о государственном преступнике Палицыне», хранящемуся в Архиве III отделения (ЦГИА). В Смоленской губ. Палицын прожил 10 лет, до 1846 г., безуспешно подавая прошения о разрешении на въезд в столицы. В 1838 г. он женился и имел четырех детей. В 1845 г., в связи с обвинением его неким Энгельгардтом (возможно, бывшим комендантом Кавказских Минеральных Вод или его родственником) в фальшивой игре в карты, просился на военную службу на Кавказ, но получил отказ. В 1846 г. получил право жить по всей России, кроме столиц, и поселился в Одессе, где поступил на службу в таможню в чине коллежского секретаря (чин, в котором Палицын двадцать три года назад выпущен был из Московского благородного пансиона). В 1851 г. получил разрешение на въезд в Петербург, но под строгим секретным надзором. Умер в 1880-х годах.

[60] «Дело о государственном преступнике Александре Бестужеве».—ЦГИА; ст. А. Берже, А. Бестужев в Пятигорске.—«Русская Старина» 1880, № 10, 417—422.

[61] Палицын, как мы знаем, не был на каторжных работах, а сразу после крепости был переведен из гвардии в армию.

[62] В такой шляпе ходил Пушкин после его приезда из Михайловского в Москву в 1826 г. Об этом упоминает Н. В. Путята («Из записной книжки»): «Когда Пушкин, только что возвратившийся из изгнания, вошел в партер Большого театра, мгновенно пронесся по всему театру говор, повторявший его имя. Все взоры, все внимание обратились на него. У подъезда толпились около него и узнавали его по бывшей на нем светлой пуховой шляпе».

[63] А. Миклашевский, М. Ю. Лермонтов в заметках его товарища.—«Русская Старина» 1884, кн. 12, 592.

[64] Письмо Н. М. Сатина к Н. И. Астракову.—Рукописный отдел Всесоюзной библиотеки имени Ленина, Москва.

[65] Показания Сатина во время его ареста в 1850 г. раскрывают нам ее полное имя. Это была Мансурова, жена приятеля Сатина. В бумагах Сатина была найдена выписка из книги «Du système pénitencier aux Etats-Unis» («Система исправительных тюрем САСШ»). Бумага эта, написанная неизвестной рукой и содержащая также изложение собственных мыслей, обратила на себя внимание III отделения имеющейся в конце ее припиской: «vous garderez tout cela pour vous; l'idée que vous pourriez le communiquer à qui que ce fût me cause des battements de cœur et oppression de poitrine, je l'exige absolument, ne trahissez pas ma confiance»**.—Сатин по этому поводу показал, что выписка сделана была его знакомым доктором Майером для любимой им женщины—Мансуровой, а потом подарена была Сатину.—Герцен, Полное собр. сочинений и писем под ред. М. Лемке, VI, 170.

[66] Очевидно, здесь имеется в виду поездка Майера в Петербург в конце 1836 г.

[67] С. Дурылин, «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова, М., 1940.

[68] Достоверность этой оценки вызывает, впрочем, сомнения; см. в настоящем томе сообщение Н. Бродского, Лермонтов и Белинский на Кавказе в 1837 г.

[69] «Записки декабриста Н. И. Лорера», 373—374.

---

* Мы не атеисты, мы мистики.

** Вы все это сохраните для себя; мысль, что Вы можете сообщить это кому бы то ни было, причиняет мне сердцебиение и удушье в груди; я требую безусловно, не обманите моего доверия.

МУЗЫКА В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕРМОНТОВА

Статья И. Эйгеса

Лермонтов бесспорно является одним из самых одаренных в музыкальном отношении русских поэтов.

Изучение творчества Лермонтова с этой стороны раскрывает особое свойство его поэзии, обнаруживает значительность некоторых ее моментов, с общих, т. е. внемузыкальных, точек зрения не получивших надлежащей оценки; позволяет выявить у Лермонтова образцы передачи музыкального переживания без искажения его сущности, что важно для освещения проблемы, в которой скрещиваются интересы двух самостоятельных искусств—поэзии и музыки.

Биографические данные пополняют наши знания о музыкальности Лермонтова. Они суммированы в первой части настоящей работы; вторая часть посвящена рассмотрению музыкальных моментов в творчестве Лермонтова.

В настоящей работе я употребляю термин «музыкальный» исключительно в том из двух его значений, какое,—с тех пор как определилось самостоятельно развивающееся искусство музыки,—должно быть признано основным, первичным, собственным и прямым, противопоставляемым значению вторичному, переносному. Общность данного термина, применяемого по отношению к двум независимо друг от друга развивающимся искусствам—музыке и поэзии, ни в какой мере не обязывает к смешению самых основ этих искусств и требует, чтобы каждый раз мы отдавали себе полный отчет в характере словоупотребления, т. е. ясно представляли себе, берется термин в прямом или переносном его значении. Недостаточно четкое разграничение двух значений этого термина—прямого и переносного—ведет к грубейшей методологической ошибке: к смешению вопроса о происхождении музыки и поэзии с вопросом о качественной особенности каждого из этих искусств, об их специфике; влечет за собой нечеткое, а чаще просто путаное, сумбурное представление о средствах и собственном значении музыкального искусства; наконец, вызывает наивнейшее представление о непосредственной связи подлинной музыкальной одаренности того или иного поэта с «музыкальными» свойствами языка его поэтических произведений.

В отношении Лермонтова нередко априорная уверенность в его собственно музыкальной одаренности питается, помимо «музыкальности» его стихов, еще и выраженной в его поэзии особого рода напряженностью чувств. Но, конечно, и это психологическое свойство также нисколько не говорит о том, что поэт действительно приобщен к музыкальному искусству.

Необоснованными являются ожидание и уверенность в подлинной музыкальности Лермонтова, когда они опираются на общие свойства его

поэзии. Но они находят себе полное подтверждение в собственно музыкальных моментах его поэзии, вся значительность которых обнаруживается при рассмотрении ее под специальным углом зрения. Сочетание в лице одного поэта словесно-поэтического и музыкального талантов бывает совершенно случайным, подобно сочетанию любых других художественных талантов. И в настоящей работе мы ни одним словом не обмолвимся о «музыкальных» достоинствах стихов Лермонтова, как не станем привлекать, например, слова одного товарища Лермонтова по юнкерской школе (Синицына), называвшего стихи Лермонтова за их «музыкальность» и «гармонию»—арией, даже сонатой.

Мы должны со всей решительностью наперед заявить об этом, хотя, казалось бы, это уже с полной неизбежностью вытекает из того, что сказано выше. Делаем мы это потому, что отсутствие привычных сближений музыки с поэзией, т. е. с тем самым, что по существу является совершенно посторонним для темы настоящей работы, все же может показаться существенным пробелом в ней[1].

I. МУЗЫКА В ЖИЗНИ ЛЕРМОНТОВА

Самое раннее свидетельство о любви Лермонтова к музыке принадлежит ему самому: «Когда я был трех лет, то была песня, от которой я плакал: ее не могу теперь вспомнить, но уверен, что если б услыхал ее, она бы произвела прежнее действие. Ее певала мне покойная мать» (заметка 1830 г.). Мать Лермонтова умерла, когда будущему поэту было даже не три года, а меньше двух с половиной лет. Такая повышенная музыкальная впечатлительность в столь раннем возрасте представляет собой, конечно, существенный и верный признак врожденной и большой музыкальности.

В признании Лермонтова содержатся еще две интересные черты. В шестнадцатилетнем возрасте, когда Лермонтов написал свою заметку, тот же напев, по его словам, произвел бы на него «прежнее действие». Это значит, что музыкальная впечатлительность Лермонтова оставалась в годы его юности такой же сильной, как и в младенчестве. Лермонтов не мог вспомнить песню, которую пела его мать; таким образом, всю силу впечатления, полученного им от исполнения этой песни, он относит именно к самому напеву, к мелодии. О словах песни он даже не упоминает. Способность полностью отдаваться собственно музыкальному переживанию, выделять самоё музыку из ее сочетания с текстом составляет характерную черту музыкального восприятия Лермонтова, получившую выражение и в музыкальных моментах его художественных произведений. В частности воспоминание о звуках пения его матери, как увидим, проходит в нескольких стихотворениях Лермонтова.

По материалам, заимствованным из рассказов ближайшего друга Лермонтова, С. Раевского, П. Висковатов сообщает о детских увеселениях будущего поэта в Тарханах. На рождественские праздники «каждый вечер приходили в барские покои ряженые из дворовых, плясали, пели, играли кто во что горазд»; в пасхальные дни «зал наполнялся девушками, приходившими катать яйца». «А летом опять свои удовольствия. На троицу и семик ходили в лес со всей дворней, и Михаил Юрьевич впереди всех», «окруженный девушками». Таким образом, Лермонтов, конечно, много слышал в своем детстве русских народных песен—обрядовых, игро-

вых и прочих, да и впоследствии, конечно, слышал их, бывая в Тарханах. Однако каких-либо данных об отношении Лермонтова к собственно музыкальной стороне русских народных песен, поэтическую сторону которых он ценил чрезвычайно высоко, не сохранилось.

В Тарханах же, может быть, Лермонтов начал учиться музыке. По крайней мере двоюродный брат Лермонтова, одно время воспитывавшийся вместе с ним у Арсеньевой, М. Пожогин-Отрашкевич, говорил А. Корсакову о детских годах Лермонтова в Тарханах: «Учился он прилежно, имел особенную способность к охоте и рисованию, но не любил сидеть за уроками музыки»[2]. Конечно, это еще не доказывает, что в детстве Лермонтов не любил самой музыки.

В раннем детском возрасте Лермонтов слышал оперу «Невидимка»— в Москве, в один из приездов туда с Е. А. Арсеньевой. Мы узнаем об этом из собственных слов Лермонтова в первом из сохранившихся его писем, именно из Москвы, когда его, уже подростком, привезли туда на учение. «Я еще ни в каких садах не был: но я был в театре, где я видел оперу Невидимку, ту самую, что я видел в Москве 8 лет назад». Письмо не датировано, но, судя по его содержанию, оно написано вскоре после переезда в Москву, ранней осенью 1827 г. «8 лет назад»—значит в 1819 г.[3].

1 июля 1819 г. была премьера оперы «Князь Невидимка, или Личардо Волшебник» Кавоса (слова Лифанова). Опера занимала весь вечер и обычно называлась сокращенно «Невидимка». Это была, как тогда обозначали, обстановочная, волшебная опера—именно опера-сказка, на которую ребенка в возрасте пяти лет, конечно, скорее могли повезти, даже просто как на увлекательное для детей зрелище. А это была «одна из роскошнейших постановок того времени»[4], прочно державшаяся на сцене. 30 августа 1827 г. опера была впервые дана в новой, еще более роскошной постановке и имела совершенно исключительный успех.

Все подсказывает, что Лермонтов видел и первую и вторую постановки— в 1819 и в 1827 гг., когда эта опера была главным событием обоих сезонов,— действительно с промежутком в восемь лет[5].

В тот ранний приезд Лермонтова в Москву опера—с оркестром, сопровождающим пение,—была, конечно, слишком сложным для ребенка музыкальным произведением. Началом действительных оперно-музыкальных впечатлений Лермонтова следует считать вторую половину 20-х годов. Во всяком случае, слова из письма Лермонтова о его повторном посещении оперы «Невидимка» не заключают в себе указания на то, что он помнил и узнал именно музыку оперы, которую слышал давно и притом ребенком, а не ее сюжет, театральное действие и постановочные эффекты.

Меньше чем через год, 24 мая 1828 г., в Большом театре состоялась премьера новой выдающейся постановки—оперы Верстовского «Пан Твардовский», по либретто Загоскина. Именно под ее влиянием возник у Лермонтова в 1829 г. замысел оперного либретто, которое он строил на основе сюжета и на материале поэмы Пушкина (выведенные в опере цыгане естественно соединились в воображении Лермонтова с пушкинскими персонажами), отчасти используя и материал оперного текста Загоскина. Важно подчеркнуть, что побудительной причиной, толчком к этому замыслу оперного либретто послужило Лермонтову определенное оперно-музыкальное впечатление, а не поэма Пушкина сама по себе.

В своем наброске этого оперного либретто Лермонтов не ставил себе творческих заданий,—это компиляция и пересказ,—поэтому и рассматри-

вать набросок надлежит в разделе биографии, а не творчества. Интересен лишь самый факт, что под влиянием оперного впечатления Лермонтов задумал сам составить текст для оперы на сюжет поэмы своего любимого поэта. Набросок Лермонтова назван им по поэме Пушкина: «Цыганы» (опера). В явлении 1-м цыгане, «собравшись в группы, поют». Цыган поет «Цыганскую песню», текст которой взят из оперы Верстовского, т. е. в основном принадлежит Загоскину:

Мы живем среди полей
И лесов дремучих...

Приведены четыре стиха и припев, а затем приписано: «(и проч.)». Песня цыганки не приведена—обозначено, что ее нужно взять из «Московского Вестника» «(Пляшут и поют.) (Все умолкает.). Старый цыган (перед очагом)». Монолог старого цыгана—краткий прозаический пересказ отрывка из начала поэмы Пушкина, именно стихов 13—44 о старом цыгане. Это, конечно, произносится, а не поется, так как в русских операх того времени обычно пелись только стихи (ряд строф на одну мелодию, куплеты), речитативы тоже не употреблялись. В явлении 2-м, после краткого обращения, данного в прозе (следовательно, тоже не для пения), старика-цыгана к дочери Земфире, которая пришла с юношей Алеко, следуют целиком взятые у Пушкина девять стихов обращения Земфиры к отцу (с переделанным при инсценировке первым стихом) и оборванный на четвертом стихе ответ старика.

У Лермонтова нет ремарок о том, что Земфира при своем появлении и ее отец в ответ ей поют стихи Пушкина. Очевидно, Лермонтов представлял себе на сцене диалог отца с дочерью целиком таким же, каким он дан в поэме Пушкина, т. е. без участия музыки. Да эти стихотворные строки и не имеют того характера, какой дает возможность композитору делать их текстами именно песен. Таким образом, в намеченной Лермонтовым опере, вероятно, пение вообще предполагалось только там, где по ходу действия было уместно дать песню. Таков был в основном стиль опер того времени.

С музыкой Верстовского же шла с 26 января 1828 г. французская мелодрама, т. е. драма с сопровождением музыкой в отдельных ее моментах, без пения, Дюканжа (перевод Кокошкина) «Тридцать лет, или жизнь игрока». Об этой пьесе, потрясавшей публику как в Москве, так и в Петербурге, Лермонтов упоминает в своем письме к М. Шан-Гирей, отстаивая преимущества московских актеров, прежде всего Мочалова, перед петербургскими: «Как жалко, что вы не видали здесь *Игрока*, трагедию: *Разбойники...*».

К 1831 г. относится подробно записанный сюжет «При дворе князя Владимира...»[6]. Этот сказочно-романтический сюжет, с превращениями человека, по заклятью злого волшебника, в лебедя, вòрона и проч., с призраками, чудесными изменениями окружающей местности, с точно сбывающимися предсказаниями и т. п., мог возникнуть скорее всего под впечатлением характерных для того времени волшебных опер и балетов и, может быть, является прямым подражанием им. Индивидуальное творческое своеобразие Лермонтова здесь проявляется еще очень слабо.

Что Лермонтов мог слышать в московском театре в течение пяти лет своей жизни здесь, кроме вещей, упомянутых выше?

Музыка не была наиболее значительной стороной московских оперных и балетных постановок того времени, не на музыке они держались и



СПЕКТАКЛЬ В АЛЕКСАНДРИНСКОМ ТЕАТРЕ

Справа карикатурное изображение Лермонтова, пожимающего руку неизвестному человеку

Рисунок в альбоме кн. П. Урусова

Литературный музей, Москва

не музыкой привлекали публику. В ряду модных тогда мелодрам, кроме уже упоминавшейся мелодрамы с музыкой Верстовского, В. Погожев отмечает еще «Керим-Гирей», романтическую трилогию в пяти действиях Шаховского на сюжет «Бахчисарайского фонтана» Пушкина, с музыкой Кавоса. В 20-х годах в Москве часто ставились и водевили с музыкой Кавоса, Верстовского, Алябьева и др. Наряду с русскими операми в Москве шли также лучшие и наиболее популярные в Европе оперы иностранных композиторов: Буальдье, Изуара, Мегюля, Керубини, Паэра, «Волшебный стрелок» Вебера (итальянской оперы в Москве Лермонтов уже не застал).

В Москве того времени часто давались концерты. Конечно, Лермонтов посещал их.

В 1831 г. Лермонтов, по рассказу А. Шан-Гирея, явился на маскарад в Благородное собрание «в костюме астролога, с огромной книгой судеб подмышкой»; в книге были написаны «стихи, назначенные разным знакомым, которых было вероятие встретить в маскараде». Одно из этих стихотворений было «П. Бартеневой» («Скажи мне: где переняла...»).

П. А. Бартенева (1821—1872)—известная певица, впоследствии выступавшая в светских концертах, главным образом в Петербурге, где занимала придворную должность фрейлины. В начале 1832 г. в «Дамском Журнале» была помещена статья о новогоднем маскараде в Благородном собрании. В этой статье Бартенева высоко оценена как певица и, очевидно, автор статьи именно Лермонтова имел в виду, говоря, что «некоторые маски раздавали довольно затейливые стихи, и одни поднесены той, которая недавно восхищала нас Пиксисовыми вариациями»[7]. Лермонтов, конечно, имел возможность слышать Бартеневу, и стихотворение выражает его действительный восторг от ее пения.

25 декабря 1829 г. в Университетском благородном пансионе после испытания в науках и языках при переходе из 5-го в 6-й класс происходили испытания в искусствах: «Михайло Лермонтов на скрипке аллегро из Маурерова[8] концерта»,—сообщено в «Дамском Журнале» (1830, XXIX, № 2, 30—31). О том же испытании в «Московских Ведомостях» (1830, № 5 от 15 января, 212) говорится: «Из класса музыки: на скрипке играли граф Толстой, Лермантов» (тут же: «Из класса рисования, лучшие картины...»—в числе десяти выделенных учеников назван и Лермонтов).

Мы имеем и позднейшие данные о музыкальном уровне юного Лермонтова, полученные из достоверного источника. А. Пыпин, общавшийся с наставником Лермонтова А. Зиновьевым, говорит в своем биографическом очерке о Лермонтове: «Он хорошо рисовал, был хорошим музыкантом и проч.»[9]. П. Висковатов также пишет, что Лермонтов «хорошо играл на скрипке и на фортепиано»; на экзамене 1829 г. Лермонтов «удачно исполнил на скрипке пьесу»[10].

Судя по пьесе, какая была дана для исполнения пятнадцатилетнему Лермонтову, он занимался музыкой так же усердно, как и всеми предметами; в пансионе Лермонтов вообще выделялся как один из лучших учеников. Концерт как музыкальная форма—это большая соната, обычно рассчитанная на значительные технические данные исполнителя, для сольного инструмента (в редких случаях для нескольких инструментов), с сопровождением оркестра, заменяемого в скромной, неконцертной обстановке фортепиано. Лермонтов исполнил «аллегро»—вероятно, основную

Л. МАУРЕР
Акварель неизвестного художника в альбоме кн. П. Урусова
Литературный музей, Москва



часть инструментального концерта, именно первое аллегро, которое пишется в собственно сонатной форме. Конечно, играл Лермонтов и на фортепиано, которое он упоминает наряду со скрипкой в одной заметке 1830 г. («Музыка моего сердца была совсем расстроена нынче. Ни одного звука не мог я извлечь из скрыпки, из фортепьяно, чтоб они не возмутили моего слуха»).

Кроме того, по не вполне достоверному свидетельству, записанному со слов слуги Лермонтова на Кавказе, гурийца Саникидзе, «Лермонтов умел играть на флейте и забавлялся этой игрой изредка»[11]. Обучаться же игре на флейте Лермонтов мог еще в пансионские годы[12].

С выходом Лермонтова из пансиона весною 1830 г. регулярные его занятия музыкой, возможно, прекратились, во всяком случае, скрипку Лермонтов, вероятно, постепенно совсем забросил, на фортепиано же продолжал играть. «В домашней жизни своей Лермонтов... занимался часто музыкой, а больше рисованием»,—говорит его друг А. Шан-Гирей о московских годах[13].

По словам одного товарища Лермонтова по Школе гвардейских подпрапорщиков в Петербурге, куда Лермонтов поступил в 1832 г., выйдя из Московского университета, он «очень хорошо пел романсы, т. е. не пел, а говорил их почти речитативом»[14].

По сообщению П. Мартьянова, впрочем, не вполне достоверному, Лермонтов в свои первые офицерские годы любил цыганское пение. Особенно нравилась ему песня, в которой были слова: «А ты слышишь ли, милый друг, понимаешь ли» и «ах, злодей, злодей!». «Вот эту песню он особенно любил и за мотив и за слова»[15].

В домашней жизни Лермонтов, по окончании Школы гвардейских подпрапорщиков в конце 1834 г., снова получил возможность заниматься музыкой. На пасхе в 1836 г. в Петербурге (в доме родственника Лермонтова, Никиты Арсеньева, у которого Лермонтов тогда жил) с поэтом встре-

тился его дальний свойственник, М. Лонгинов, в то время лицеист. «После обеда Лермонтов позвал меня к себе вниз, угостил запрещенным тогда плодом—трубкой, сел за фортепиано и пел презабавные русские и французские куплеты (он был живописец и немного музыкант)»[16].

18 августа 1835 г. московский друг Лермонтова А. М. Верещагина спрашивала у него в своем французском письме: «А ваша музыка? Все ли вы играете увертюру „Немой из Портичи", поете ли дуэт из Семирамиды, полагаясь на свою удивительную память, поете ли его как раньше, во весь голос и до потери дыхания?»[17]. «Немая из Портичи» (1828)—опера французского композитора Обера, шедшая с сезона 1833/34 г. в Петербурге в исполнении немецкой труппы под названием «Фенелла» (в русской опере под тем же названием опера была разрешена лишь с конца 1857 г.). Благодаря огромному успеху оперы был выпущен клавир, т. е. переложение музыки оперы для фортепиано, который, очевидно, и был у Лермонтова, игравшего по клавиру увертюру оперы[18].

«Семирамида» (1823)—шедшая тогда в Петербурге уже в течение ряда лет опера Россини. Гоголь писал в своем фельетоне о сезоне 1835/36 г.: «Опера принимается у нас очень жадно. До сих пор не прошел тот энтузиазм, с каким бросился весь Петербург на живую, яркую музыку „Фенеллы", на дикую, проникнутую адским наслаждением, музыку „Роберта" («Роберт-Дьявол» Мейербера.—*И. Э.*). „Семирамида", на которую за пять лет перед сим равнодушно глядела публика, „Семирамида" в нынешнее время, когда музыка Россини почти анахронизм, приводит в совершенный восторг ту же самую публику» («Петербургские записки 1836 г.»; дальше Гоголь называет еще одну оперу, пользовавшуюся тогда большим успехом,—«Норму» Беллини). Таким образом, Лермонтов разделял общее увлечение всей петербургской публики операми «Фенелла» и «Семирамида».

О домашних занятиях Лермонтова музыкой сообщает также его друг С. Раевский. В своем письменном ответе от 21 февраля 1837 г. на запрос по делу о происхождении и распространении стихотворения Лермонтова на смерть Пушкина,—собственно о последних 16 добавленных стихах,—Раевский говорит так: «Лермонтов имеет особую склонность к музыке, живописи и поэзии, почему свободные у обоих от службы часы проходили в сих занятиях, в особенности последние три месяца, когда Лермонтов по болезни не выезжал».

Из трех искусств, которыми занимался Лермонтов, С. Раевский на первое место ставит музыку, но они перечислены в восходящем порядке, тогда как А. Верещагина, в цитированном выше письме, упоминала о тех же трех искусствах в порядке нисходящем. Возможно, что С. Раевский хотел ввести в заблуждение жандармов, подчеркнув, что Лермонтов занимался поэзией менее, чем другими искусствами, и что не следует придавать серьезного значения его стихотворению.

Изобразительным искусством Лермонтов постоянно и усердно занимался, стремясь в нем усовершенствоваться, сообщая друзьям о своих работах, возбуждая их внимание к ним. Музыкой же Лермонтов занимался без мысли о том, чтобы усовершенствоваться в игре на рояле или в пении, удовлетворяя только свою внутреннюю потребность. И лишь по немногим его признаниям, а главным образом по художественным его произведениям, мы узнаем о подлинности его музыкальных переживаний и о глубоко заложенном у него влечении к миру музыки.

Замечание С. Раевского о том, что Лермонтов в конце 1836 г.,—значит, уже с 20-х чисел ноября,—не выезжал из дому, свидетельствует о том, что поэт не мог быть на первых представлениях оперы Глинки «Иван Сусанин», премьера которой состоялась 27 ноября 1836 г. Правда, в полковом отчете отпуск Лермонтова по болезни показан только с 24 декабря 1836 г., но Раевский не мог ошибиться в своих показаниях, и, следовательно, приходится признать, что Лермонтов уже месяц до этого жил в Петербурге—больным или сказавшимся таковым.

В последние месяцы своей жизни Лермонтов в Пятигорске часто бывал в доме Верзилиных. Старшая дочь, Эмилия, «была превосходная музыкантша на фортепиано,—отчего в доме их, кроме фешенебельной молодежи, собирались и музыканты»,—вспоминал Я. Костенецкий[19]. Э. Шан-Гирей говорила про Лермонтова: «Он любил рассказывать, танцовать, слушать музыку; бывало, сестра заиграет на пианино, а он подсядет к ней, опустит голову и сидит неподвижно час, другой»[20].

Общее увлечение оперой «Фенелла» в Петербурге в середине 30-х годов довольно полно отражено в неоконченном романе Лермонтова «Княгиня Лиговская» (1836—1837), содержащем ряд упоминаний об этой опере.

Роман «Княгиня Лиговская» начинается словами, точно указывающими дату описываемого в первой главе происшествия, случившегося с Печориным на улице Петербурга и служащего завязкой повествования: «В 1833 году, декабря 21-го дня...». Писавшийся в конце 1836 г. этот роман довольно полно воссоздает историю отношений самого Лермонтова к Е. Сушковой, начавшуюся вскоре после производства Лермонтова в офицеры гусарского полка,—каким и изображен в романе Печорин,—и закончившуюся весной 1835 г. Наряду с событиями этого времени в романе отразились события и более ранние (например, ожидание в Петербурге картины Брюллова «Последний день Помпеи», привезенной осенью 1834 г.) и более поздние. Таково указание, с которого начинается II глава романа, изображающая, как и начало III главы, Печорина на представлении «Фенеллы» вечером 21 декабря. «Давали Фенеллу (4-ое представление)». Опера впервые была поставлена только в январе 1834 г., в декабре 1833 г. она еще не шла. «4-ое представление»—это не с начала вообще постановок данной оперы, но с начала ее постановок в течение того сезона, когда Лермонтов работал над романом. В сезон 1836/37 г. «Фенелла» впервые шла 3 октября, затем 24 октября, 7 ноября и, четвертым представлением (на этот раз на сцене Большого театра),—21 декабря, как и указано у Лермонтова. Начало романа было написано раньше, и окончательная дата поставлена, очевидно, уже в связи с четвертым в сезоне представлением оперы вместо первоначально обозначенной даты: 15 декабря (а это поставлено на место еще более ранней обозначенной даты: 12-го). Тогда же, вероятно, добавлены в начале второй главы слова в скобках, обозначающие, что это именно четвертое представление.

Упоминание о представлениях «Фенеллы» в первых словах следующей, III главы романа также говорит о годе работы Лермонтова над романом, а не о 1833 г., к какому эти представления отнесены в тексте романа: «Почтенные читатели, вы все видели сто раз „Фенеллу"...». Здесь, возможно, разумеется действительно сотое представление этой оперы—7 ноября

1836 г., третье в сезоне. «Ни одно музыкальное произведение не имело такого успеха на нашей петербургской сцене, как „Фенелла"; ни одно не доживало до сотого представления. Это успех невиданный и неслыханный; стоит поговорить о нем подробнее...». «Сотое представление дало полный сбор»[21]. «Попрежнему чаще всего давали „Фенеллу". 7 ноября 1836 г., т. е. два с половиной года спустя после первого представления, опера эта была поставлена в сотый раз. Успех почти беспримерный в летописях нашего театра»[22]. Дата сотого представления устанавливала бы, что III глава романа была написана, во всяком случае, после первой недели ноября 1836 г.

В словах, что все посещали без пропусков все сто представлений «Фенеллы»,—преувеличение менее значительное, чем может показаться. Так, в статье в «Северной Пчеле» по поводу сотого представления оперы Лермонтов мог прочесть сообщение автора статьи, В. В. В.: «Мы видели „Фенеллу" более шестидесяти раз, знаем одного меломана, который видел ее все сто раз... То же со многими другими».

Слова о «Фенелле» («сто раз») в начале III главы романа Лермонтова продолжаются так: «... вы все с громом вызывали Новицкую и Голланда...». Несколько далее приведен разговор двух главных персонажей романа после окончания оперы:

«...—Вы недовольны спектаклем?

— Напротив, я во всё горло вызывал Голланда!.....

— Не правда ли, что Новицкая очень мила!...

— Ваша правда...».

Это исполнители главных ролей в «Фенелле»: мимическая танцовщица, игравшая немую (в замужестве Дюр, с начала 40-х годов перешла из балетной труппы в драматическую), и рижский певец-тенор, игравший брата немой—Фиорелло (собственно Мазаниелло, но имя действительного вождя народного восстания находилось при Николае I под запретом). Наряду с Новицкой выступала в той же роли Телёшова, наряду с Голландом выступал одно время Келлер. Сравнению обеих балерин была посвящена статья в «Северной Пчеле». Но хотя и у Телешовой были сторонники, шумным и блестящим успехом у петербургской публики пользовались выступления юной Новицкой, ставшей благодаря «Фенелле» любимейшей артисткой Петербурга; в «Северной Пчеле» постоянно давались самые восторженные отзывы о ней. Неизменной любовью пользовался и певец Голланд. В «Северной Пчеле» отмечалось, что у него очень небольшой, слабый голос, но что он превосходно владеет им,—кроме того, он превосходный актер и в конце оперы, в сцене сумасшествия, всегда производил огромное впечатление. Келлер обладал хорошим голосом, и некоторые арии публика у него как бы впервые услышала, но создателем образа Фиорелло все же был Голланд.

Новицкая и Голланд сделали «Фенеллу» популярнейшей оперой на несколько лет. Отрывки из «Фенеллы», нередко хоры, исполнялись в концертах; в первый же год постановки оперы, кроме клавира, о котором мы упоминали, во второй тетради французских кадрилей и других танцев для фортепиано в издании Лядова был помещен привлекший внимание «Souvenir de Fenella» Н. Ремера; вышел также новый полонез «На мотив „Фенеллы", сочинение Новицкого, ученика Фильдова»; были выпущены и литографии, по рисункам Ивана Брюллова, изображающие отдельные сцены «Фенеллы» («необыкновенно удачно переданы лица Новицкой,

Голланда...»); появились даже части модного дамского и мужского туалета à la Fenella[23].

Опера была популярной в разнообразных кругах населения. В 1834 г., после перерыва во время поста, «... немецкие спектакли начались „Фенеллою“, начнутся снова в гостиных и даже в Гостином дворе вопросы: слышали ли вы „Фенеллу“?» и т. д. В конце того же года—«... петербургская публика буйно врывалась в ложи, кресла и раек Александринского театра, желая слушать одну „Фенеллу“, восхищаться, любоваться одною „Фенеллою“»[24]. В 1836 г.—«кареты, окружавшие театр, доказывают,



ЗАГЛАВНЫЙ ЛИСТ РОМАНСА „УТЕШЕНИЕ“ НА СЛОВА ЛЕРМОНТОВА: „В МИНУТУ ЖИЗНИ ТРУДНУЮ“

Музей „Домик Лермонтова“, Пятигорск

что высшее общество не устало еще слушать Обера и Скриба, смотреть г-жу Дюр и Голланда».

Видный музыкант Михаил Виельгорский изумлялся силе дарования Глинки, создававшего своего «Ивана Сусанина» в разгар исключительного успеха «Фенеллы»: это казалось ему необычайной смелостью[25].

Лермонтов, сам разделяя всеобщее в Петербурге увлечение «Фенеллой», таким же изобразил и Печорина, которому вообще придал немало автобиографических черт. Опера, в которой «действующее лицо есть чернь неаполитанская»[26], составляла вместе с тем одно из главнейших событий в течение нескольких оперных сезонов в Петербурге, и потому Лермонтов просто не мог не остановиться именно на этой опере, если уж хотел говорить об опере[27].

Эпизод с «Фенеллой» дан у Лермонтова как яркое явление музыкально-общественной жизни тех лет, участие в котором принимал и главный персонаж романа, Печорин[28].

Первое упоминание об опере в «Княгине Лиговской» сопровождается характерной бытовой картиной: «Давали Фенеллу (4-ое представление). В узкой лазейке, ведущей к кассе, толпилась непроходимая куча народу..... Печорин, который не имел еще билета и был нетерпелив, адресовался к одному театральному служителю, продающему афиши. За 15 рублей достал он кресло во втором ряду с левой стороны—и с краю: важное преимущество для тех, которые берегут свои ноги и ходят пить чай к Фениксу».

Музыкальный летописец рисует ту же картину с некоторыми интересными подробностями: «Касса Александринского театра подвергалась настоящим атакам накануне представлений новой оперы. С самого раннего утра, еще до рассвета, окрестности театра, а потом сени, наполнялись густою толпою. Тогда еще не существовал обычай образовывать хвост перед кассой (faire queue), и потому по открытии дверей давка происходила неимоверная... Билеты, конечно, иногда можно было доставать за большую цену, но правильно и явно организованной барышнической торговли, как ныне, не существовало»[29].

«Когда Печорин вошел, увертюра еще не начиналась и в ложи не все еще съехались... Загремела увертюра; всё было полно, одна ложа рядом с ложей Негуровых оставалась пуста и часто привлекала любопытные взоры Печорина; это ему казалось странно—и он желал бы очень наконец увидать людей, которые пропустили увертюру Фенеллы;—Занавес взвился...».

Видимо, это развитое в сонатной форме оркестровое вступление к опере Лермонтов любил в ней больше всего: из захватывающего музыкально-театрального целого он выделял момент собственно музыкальный—увертюру, на которую часто обращают мало внимания даже типично оперные энтузиасты.

«... первый акт кончился, Печорин встал и пошел с некоторыми из товарищей к Фениксу... Феникс ресторация весьма примечательная по своему топографическому положению в отношении к задним подъездам Александринского театра». Здесь произошло одно из важнейших событий романа—столкновение Печорина с ранее оскорбленным им чиновником Красинским. «Второй акт уже начался: коридоры и широкие лестницы были пусты...». На площадке одной из лестниц театра произошло объяснение Печорина с Красинским. После того Печорин «пошел в кресла: второй акт Фенеллы уж подходил к концу...» (окончание II главы). Печорин, конечно, не впервые слышал эту оперу. Первые строки III главы, как мы видели, говорят о том, что все хорошо знают «Фенеллу»,—непосредственно далее: «и поэтому я перескочу через остальные 3 акта...». Затем идет картина разъезда и беглый, уже приведенный ранее разговор Печорина с Негуровой об опере у выхода из театра.

Никаких описаний слишком хорошо тогда известной каждому оперы Лермонтов не дает. Он только так или иначе затрагивает, притом с самого начала до конца, ряд моментов, связанных с посещением оперы. Перед нами проходят: покупка Печориным билета, увертюра, начало оперного представления, антракт, проведенный Печориным в ресторане, что́ влечет, из-за возникшей истории, опоздание Печорина на второй акт, указание на остальные три акта, разъезд и разговор о двух главных исполнителях

оперы у выхода из театра. В VI главе романа один из гостей Печорина, Браницкий, у него в кабинете «насвистывает арию из Фенеллы»—штрих, рисующий все ту же популярность этой оперы. В «Княгине Лиговской» Лермонтов закрепил один из интереснейших моментов оперно-музыкальной жизни Петербурга.

Один музыкально-бытовой штрих в том же романе дан вне связи с «Фенеллой». В кабинете Печорина «...на мраморном камине стояли три алебастровые карикатурки Паганини, Иванова и Россини...» (гл. I). Паганини (1782—1840)—пользовавшийся легендарной славой итальянский скрипач и композитор для скрипки. Россини (1792—1868)—знаменитый итальянский оперный композитор, к тому времени уже написавший все свои оперы. Но кто Иванов? Это не художник А. А. Иванов (автор картины «Явление Христа народу»)—имя его в 30-х годах еще вовсе не пользовалось широкой популярностью и никак не могло стоять в одном ряду с именами прославленными. Да и не ясно ли, что дело идет о трех знаменитых музыкантах. Это пользовавшийся мировой известностью певец-тенор Николай Кузьмич Иванов (1810—1880). В 1830 г. он был отправлен в Италию для усовершенствования в пении, выехал вместе с Глинкой, с которым жил около двух лет и у которого это время обучался пению. Иванов пел в итальянской опере, в Милане и других городах Италии, в Париже, Лондоне. Был исключительным почитателем и личным другом Россини. Вскоре Иванов перешел на положение эмигранта и о нем было запрещено даже упоминать в печати; в романе Лермонтова николаевская цензура сделала бы вымарку. Но статуэтки прославленного русского певца, вероятно, привозились из-за границы в Россию. Печорин изображен любителем музыки, как и многие герои произведений Лермонтова. Поскольку же роман в большой степени автобиографичен, пристрастия



ЗАГЛАВНЫЙ ЛИСТ РОМАНСА „ВЕТКА ПАЛЕСТИНЫ“ НА СЛОВА ЛЕРМОНТОВА

Музей „Домик Лермонтова“, Пятигорск

Печорина как любителя музыки показательны также и для самого Лермонтова.

После ссылки на Кавказ первое пребывание Лермонтова в Петербурге продолжалось с месяц—до середины февраля 1838 г. Затем поэт еще не раз бывал в Петербурге до своей вторичной ссылки на Кавказ весной 1840 г. Перед отъездом из Петербурга Лермонтов сообщал в Москву своему другу М. Лопухиной: «...Я каждый день хожу в театр: он очень хорош, это правда, но мне он уже надоел». Лермонтов мог слышать ряд лучших опер того времени, шедших на сцене Большого и Михайловского театров.

Трижды шла в этот период первая опера Глинки—23 января, 6 и 9 февраля. В объявлении репертуара в «Северной Пчеле» она неизменно обозначалась не так, как другие,—просто «большая опера», но с подчеркиванием ее особенной значительности для России: «большая оригинальная опера». Вероятно, Лермонтов только теперь узнал эту оперу, которую в первый сезон ее постановки, в 1836/37 г., как мы указывали, видимо, не мог слышать.

В 30-х годах русская опера в Петербурге переживала период яркого расцвета. Тогда привлекали внимание артисты, которые создали главные роли в обеих операх Глинки. Это бас Петров, выдвинувшийся с начала 30-х годов—первый Иван Сусанин в опере Глинки; контральто Воробьева (Петрова), выдвинувшаяся, 19 лет от роду, в 1835 г.,—первый Ваня в «Иване Сусанине»; для нее Глинка, уже после ряда представлений оперы, написал новую сцену «У монастыря»; сопрано Степанова, выдвинувшаяся, также 19 лет от роду, в 1834 г.,—первая Антонида в «Иване Сусанине».

Кроме того, в исполнении русской труппы шли в начале 1838 г. оперы Россини, Беллини, Буальдье, Обера и др.

В начале июня 1840 г. Лермонтов провел в Новочеркасске «три дня, и каждый день был в театре», как он писал А. Лопухину 17 июня 1840 г. Тут же Лермонтов юмористически описывал этот театр, останавливаясь на характеристике захолустного оркестра. Об исполнявшихся в театре пьесах Лермонтов ничего не пишет, но, конечно, это были не оперы, даже, может быть, не мелодрамы или водевили,—вероятно, оркестр играл лишь в антрактах, как это было принято прежде.

В этом же 1840 г., по словам товарища Лермонтова по гусарскому полку Л. Потапова, сказанным П. Висковатову в 70-х годах, Лермонтов был у него в имении. «Там поэт сам переложил на музыку свою „Казачью колыбельную песню“. Он утверждал, что ноты у него в имении, и по просьбе моей писал управляющему, но ноты разысканы не были»[30]. Год пребывания Лермонтова у Потапова вызывает сомнения, и уже П. Висковатов сопроводил указание года знаком вопроса. По существу же дела сообщение Потапова представляет интерес: Лермонтов сочинил музыку к словам своего написанного в том же году стихотворения и, может быть, даже сам записал ее, что уже показывало бы известный уровень не только врожденной музыкальности, но и музыкальной образованности. Конечно, музыка могла быть весьма примитивной и не иметь никакой музыкальной ценности (хотя мелодия могла даже быть в какой-то мере отголоском слышанного Лермонтовым когда-нибудь на Кавказе колыбельного напева). Во всяком случае, непосредственным и прямым толчком к созданию песни Лермонтову не послужило пение казачки над колыбелью,—ему оказалось достаточным увидеть спящего ребенка в пустой казачьей избе[31].

Ко времени последнего приезда Лермонтова в Петербург театральный сезон 1840/41 г. уже заканчивался, последние представления были 9 февраля. Но, как обычно в период поста, музыка не прекращалась. «Пять недель сряду каждый день концерт, а в иной день два или три концерта!» — писала «Северная Пчела»[32]. Спустя месяц та же газета так характеризовала этот период: «Пять недель нашей музыкальной поры, в которую Петербург преобразовывается в настоящую музыкальную академию, говорит лишь о музыке, так сказать, питается одной музыкой и живет в гармонии, миновали...»[33].

В концертах выступали и петербургские артисты и приезжие из-за границы. В феврале чешский пианист Александр Дрейшок (с 1862 г. профессор Петербургской консерватории) исполнял Шопена, Листа и свои произведения. 27 февраля исполняли новый концерт для двух скрипок Маурера (произведение которого Лермонтов играл на скрипке в своем отрочестве) два выдающихся петербургских скрипача—автор и Бем. В концерте выступали крупные петербургские артисты скрипач Львов и пианист Майер (учитель Глинки). Оратория Гайдна «Сотворение мира» шла с участием графини Росси, т. е. знаменитой немецкой певицы Генриэтты Зонтаг, в 1837 г. поселившейся в Петербурге как жена посланника. В концертах выделялась и Бартенева. Выступали также и две знаменитые иностранные певицы—итальянская Паста и немецкая, еще молодая, переживавшая первый период своей славы, Сабина Гейнефеттер. Весной приезжал знаменитейший из виолончелистов, бельгиец Серве. Исполнялись «Реквием» Берлиоза, симфония Шуберта.

Оперные представления после окончания поста возобновились в начале апреля; 21 апреля шел «Иван Сусанин» Глинки[34].

В это же свое последнее пребывание в Петербурге Лермонтов, конечно, с интересом прочел заметку, данную на первой странице «Северной Пчелы» за 1841 г. (№ 40 от 20 февраля). Это был как бы музыкальный привет Лермонтову: «В музыкальном магазине Одеона поступила в продажу только что отпечатанная певческая пьеса: „Молитва“ на слова Лермонтова; музыка сочинена нашим даровитым композитором Ф. М. Толстым»[35].

Весной 1841 г., во время пребывания в Петербурге, Лермонтов написал три главы фантастической повести о художнике Лугине, оставшейся незаконченной. Повесть начинается так: «У граф. В.... был музыкальный вечер. Первые артисты столицы платили своим искусством за честь аристократического приема...». Вариант: «У графа С...». Вероятно, здесь полускрытое указание на один из действительных аристократических центров музыкальной жизни в Петербурге того времени. «У граф. В....», вероятно, означает—у графов Виельгорских, Михаила и Матвея, живших в одном доме, «у графа С.»—у графа Соллогуба, женатого на дочери Мих. Виельгорского и жившего в том же доме. Братья Виельгорские, оба видные музыканты, устраивали у себя концерты, в которых участвовали лучшие артистические силы,—также приезжие из-за границы. Суждение о последних Мих. Виельгорского, крупного придворного, влиятельного в музыкальной жизни столицы, много значило для их гастролей. Указанная Лермонтовым в варианте дата музыкального вечера, именно 17 сентября 1839 г.,—вероятно, вымышленная.

«В ту самую минуту как новоприезжая певица подходила к роялю и развертывала ноты...». Точки в подлинника, прерывающие фразу,

очевидно, заменяют здесь название того, что́ именно собиралась петь певица. Дальше, к концу той же 1-й главы, исполняемая пьеса названа: «Разговор их на время прекратился, и они оба, казалось, заслушались музыки. Заезжая певица пела балладу Шуберта на слова Гёте: Лесной царь. Когда она кончила, Лугин встал...».

Если в отрывке, действительно, получила некоторое отражение музыкальная жизнь Петербурга в начале 1841 г. (февраль—апрель), когда Лермонтов там жил и когда им написан этот отрывок, то под «новоприезжей певицей», «заезжей певицей» Лермонтов мог иметь в виду определенную артистку. Это, скорее всего, вышеупомянутая знаменитая оперная и камерная певица Сабина Гейнефеттер, которая как раз в это время гастролировала в Петербурге и к приезду Лермонтова выступала только в концертах. Из исполняемого ею особенно сильное впечатление производил и в Петербурге и в Москве, куда она выезжала на краткий срок, романс Шуберта «Странник» на слова Гёте. (Одновременно гастролировавшая в Петербурге и Москве итальянская певица Паста не пела романсов немецких композиторов.) В «Северной Пчеле» (1841 г., № 78, от 10 апреля) были помещены две корреспонденции из Москвы о концертах Сабины Гейнефеттер. В обеих отмечалось, что особенный энтузиазм вызывало исполнение романса Шуберта «Странник»; этот романс в Москве даже называли, по имени исполнительницы, «Сабинскою песнею». Кроме того, снова приехавший пианист Дрейшок в этот же обильный концертами период петербургской жизни постоянно исполнял в своих выступлениях с большим успехом «Лесного царя» Листа, обработку романса Шуберта. Возможно, что именно эти два музыкальных события вызвали строки Лермонтова об иностранной певице, которая исполняла в Петербурге «Лесного царя» Шуберта и которую «заслушались», сидя в соседней комнате, Лугин и Минская, оба скучавшие и даже не интересовавшиеся сначала музыкой, занятые своим интимным разговором.

Музыка сопровождала жизнь Лермонтова от самого раннего младенчества до самых последних лет его жизни. Лермонтов обучался музыке в деревне, затем в Москве: играл на фортепиано, скрипке (которую постепенно, вероятно, забросил), пел (арии, романсы, песенки всякого рода). Обладал превосходной музыкальной памятью. Посещал оперы и концерты, балеты. В домашней жизни и в Москве и в Петербурге Лермонтов немало времени уделял музыкальным занятиям, т. е. играл на фортепиано, пел, аккомпанируя себе. Однако, за исключением пансионских лет, когда Лермонтов серьезно обучался музыке, он просто музицировал как любитель, отдаваясь внутреннему влечению и не строя никаких планов относительно своих музыкальных занятий. Но живая любовь Лермонтова к музыке, сказавшаяся у него в очень раннем возрасте, до конца его жизни проявлялась достаточно ярко.

Наиболее же полно сила музыкальных впечатлений Лермонтова, глубина его влечения к музыке выразились в его художественном творчестве.

II. МУЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕРМОНТОВА

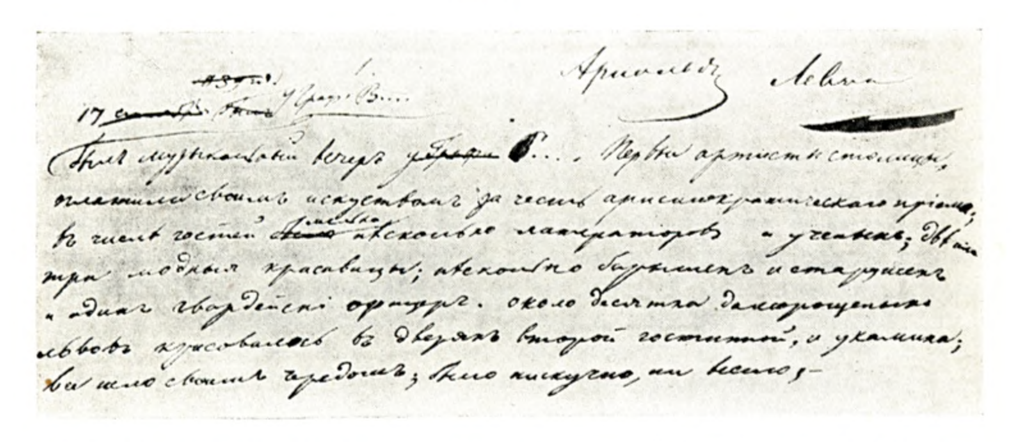
В одной из заметок 1830 г., как мы видели, Лермонтов говорил о пении матери, которое волновало его до слез, когда ему еще не было трех лет; отразилось это самое раннее из его музыкальных впечатлений и в ряде его поэтических созданий.

К тому же 1830 г. относится стихотворение Лермонтова «Кавказ»:

Хотя я судьбой на заре моих дней,
О южные горы, отторгнут от вас,
Чтоб вечно их помнить, там надо быть раз:
Как сладкую песню отчизны моей,
  Люблю я Кавказ.

Вариант: «Как сладкую песню родимой моей». Эти слова конкретизируются в следующей строфе стихотворения, в которой уже вполне определенно говорится о раннем музыкальном переживании:

В младенческих летах я мать потерял,
Но мнилось, что в розовый вечера час
Та степь повторяла мне памятный глас.
За это люблю я вершины тех скал,
  Люблю я Кавказ.


Арнольд Левин
17 ~~1839 г.~~ У граф. В...
Был музыкальный вечер у графа В... . Первые артисты столицы платили своим искусством за честь аристократического приёма; в числе гостей мелькало несколько литераторов и учёных; две или три модных красавицы; несколько барышень и старушек и один гвардейский офицер. Около десятка доморощенных львов красовалось в дверях второй гостиной и у камина; всё шло своим чередом; было нескучно, ни весело.

АВТОГРАФ НЕОКОНЧЕННОЙ ПОВЕСТИ ЛЕРМОНТОВА „У ГРАФ. В... БЫЛ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВЕЧЕР...“
Исторический музей, Москва

«Памятный глас»—конечно, памятное пение матери, а не просто звук ее голоса. Поразившая Лермонтова красота горного пейзажа Кавказа сливалась в его воображении с детским волнующим воспоминанием, пробуждая его: степь «повторяла» ему пение матери.

О том же своем раннем музыкальном переживании Лермонтов упоминает в сатирическом стихотворении того же 1830 г. «Булевар» (отрывок). Противопоставляя естественную красоту женского лица ухищрениям модных красавиц, Лермонтов в восьмой октаве стихотворения говорит, что одно впечатление естественной красоты женского лица у него неизгладимо,

Как некий сон младенческих ночей
Или как песня матери моей.

Снова яркое и глубокое впечатление красоты пробуждает у Лермонтова воспоминание о пении матери в его младенчестве.

Наконец, в следующем, 1831 г. Лермонтов пишет автобиографическую в своей основе драму «Странный человек», где Аннушка (служанка Марии Дмитриевны, матери Юрия,—т. е. Марии Михайловны, матери Лермонтова) говорит в своем монологе: «А бывало, помню, (ему еще было 3 года) бывало, барыня посадит его на колена к себе и начнёт играть на фортепьянах что-нибудь жалкое. Глядь: а у дитяти слезы по щекам так и катятся!...»

(сцена III). Это по существу совпадает с тем, что записал Лермонтов в своей заметке 1830 г. «Когда я был трех лет»; только теперь слезы исторгает у младенца не пение матери, но ее игра на рояли, причем отмечается и характер исполнявшегося ею: «что-нибудь жалкое», т. е. жалобное, грустное[36].

О пении своей матери Лермонтов, вероятно, вспоминал и тогда, когда в поэме «Измаил-бей» (1832) говорил устами Зары (Селима) о песне:

Она печальна;—но другой
Я не слыхал в стране родной.—
Ее певала мать родная
Над колыбелию моей,
Ты, слушая, забудешь муки,
И на глаза навеют звуки
Все сновиденья детских дней!
(Часть третья, XV).

В 1831 г. Лермонтов пишет стихотворение «Ангел», в котором музыкальное переживание своих младенческих лет воспроизводит уже в обобщающей форме оригинального, созданного им мифа о музыке. Еще П. Висковатов по поводу этого стихотворения отмечал, что реальную основу его составляет память Лермонтова о пении его матери[37]. На самом деле после всего, что мы знаем о глубине и силе впечатления, полученного Лермонтовым от слышанного им в младенчестве пения матери, о неизгладимости у него воспоминания об этом, невозможно не почувствовать, что именно это музыкальное впечатление преобразовалось у Лермонтова в мифологическую картину, изображенную в его «Ангеле».

Стихотворение полно упоминаний о пении—о нем говорится в каждой строфе. Начало стихотворения:

По небу полуночи ангел летел
И тихую песню он пел...

Во второй строфе дважды повторяется: «он пел». В третьей строфе: «и звук его песни». Последняя, четвертая строфа заканчивается стихами:

И звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли.

Душа, «желанием чудным полна», томится по песне, которую слышала на небе.

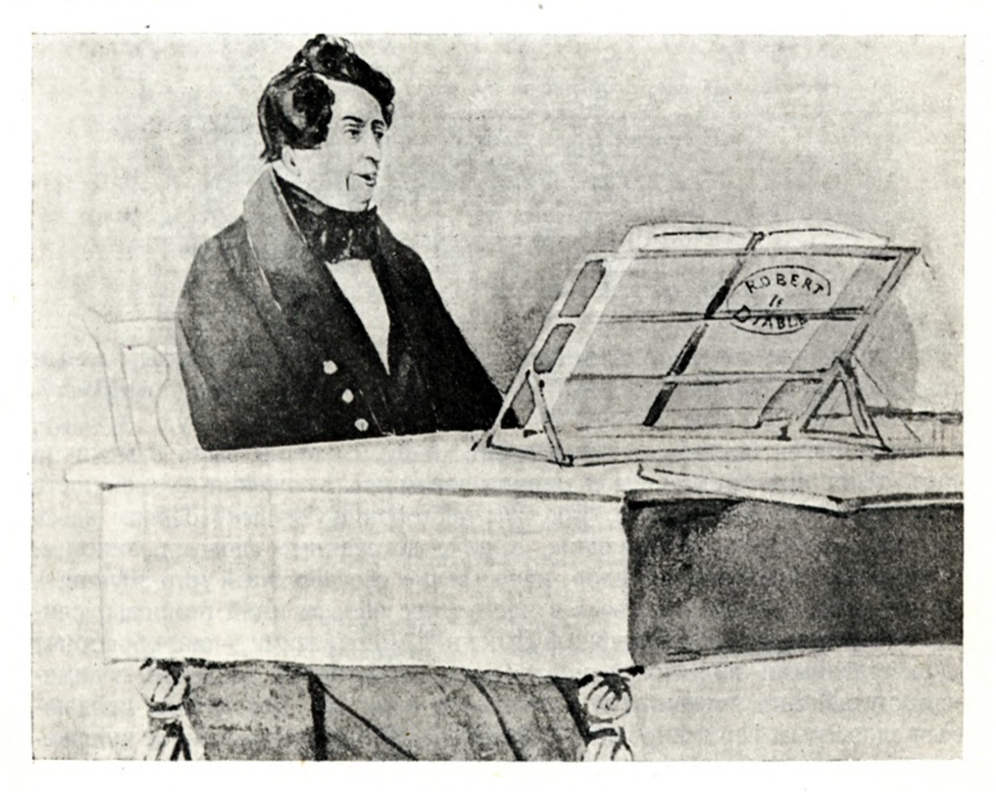
Лермонтов даже говорит, о чем пел ангел, т. е. о его славословиях, но тут же добавляет удивительно простые и сильные слова, так понятные всем музыкально одаренным:

И звук его песни в душе молодой
Остался—без слов, но живой.

Музыка может сливаться, отождествляться с посторонними ей образами, со звуками слов, создавая сложное, смешанное музыкально-поэтическое очарование; при этом музыка сохраняет за собой значение главного источника впечатления. Но сила впечатления от музыки при ее сочетании со словом может быть такова, что слова, какие бы они ни были, остаются где-то на периферии сознания, центр которого всецело заполнен музыкальными звуками. В таких случаях чрезвычайно ярко сознается, что не музыка сопровождает слова, а, наоборот, слова сопровождают музыку.

Именно это и выражено у Лермонтова. Как ни значительно содержание славословий ангела, соответствующее общему облику этого мифологического образа, но у «души» остается в памяти только «звук песни», напев,—

собственно даже только какое-то смутное воспоминание о напеве, заставляющее томиться по нем как по воплощению совершенной музыкальной красоты. Таким образом, раскрывая словесно-поэтическое содержание песни ангела и тем привлекая внимание также и к этой стороне песни, Лермонтов в действительности не только тем самым не ослабляет значения собственно музыкальной стороны песни, но, напротив, ярче выдвигает его. В заметке 1830 г. о пении матери Лермонтов говорил, что не помнит самого напева, но что для него живо общее впечатление от него и что он тотчас узнал бы его; о словах же песни матери Лермонтов даже и вовсе не упоминал.



М. Ю. ВИЕЛЬГОРСКИЙ
Акварель неизвестного художника
Литературный музей, Москва

В выпущенной Лермонтовым предпоследней строфе стихотворения «Ангел» он говорит, что душа, поселившись «в твореньи земном», но чуждая миру,—

. . . . Об одном
Она все мечтала: о звуках святых,
Не помня значения их,

т. е. не помня значения словесного, самых слов песни, с которыми сливался напев.

Стихотворение «Ангел», конечно, каждый назовет прежде всего, как только пред ним встанет вопрос о музыке и поэзии Лермонтова. Оно и во всей русской поэзии является самым полным и глубоким романтическим выражением любви к музыке, собственно музыкального самосознания.

Если в стихотворении «Ангел» глубокое чувство музыки и глубокое сознание собственно музыкального своеобразия выражено в форме мифа, то в стихотворении «Звуки» (1830—1831) тот же уровень собственно музыкального сознания выражен непосредственно, чисто лирически:

Что за звуки! неподвижен внемлю
Сладким звукам я;
Забываю вечность, небо, землю,
Самого себя.
Всемогущий! что за звуки! жадно
Сердце ловит их,
Как в пустыне путник безотрадной
Каплю вод живых!
И в душе опять они рождают
Сны веселых лет
И в одежду жизни одевают
Все, чего уж нет.
Принимают образ эти звуки,
Образ милый мне;
Мнится, слышу тихий плач разлуки,
И душа в огне.
И опять безумно упиваюсь
Ядом прежних дней
И опять я в мыслях полагаюсь
На слова людей.

Стихотворение создано, очевидно, под непосредственным музыкальным впечатлением. Это вдохновенный отклик на незадолго перед тем прослушанную, как бы еще длящуюся музыку—инструментальную музыку, не пение. Здесь не только отсутствуют какие бы то ни было намеки на слова, текст при музыке, но и налицо черты, исключающие возможность того, чтобы это было пение, так как посторонние музыке образы здесь даны как свободно возникающие, а не подсказанные словами, текстом.

Собственно музыкальное ядро, качественно своеобразный мир звуковых музыкальных образов вызывает в нас подчас образы иной природы, сливающиеся, отождествляющиеся с музыкальными образами,—они обрастают художественными видениями иного рода. Возникает сложный взаимопроникнутый мир звуковых и незвуковых образов. Это трудно поддающееся словесным формулировкам слияние разнородного в сложное художественное целое Лермонтов сумел выразить в своем стихотворении «Звуки». Под влиянием музыки в душе воскресли образы былого, но они не уносят, не удаляют от самой музыки, как это часто изображают писатели-художники, которым любо заигрывать с музыкальным искусством, несмотря на свою полную немузыкальность. «Принимают образ эти звуки, образ милый мне»,—говорит Лермонтов, найдя точные и выразительные слова для передачи того состояния сознания, когда всколыхнутые музыкой внемузыкальные образы поют звуками, а музыкальные звуки принимают внемузыкальный образ, зацветают зрительными образами.

Весной 1837 г., во время своего ареста, Лермонтов написал среди других стихотворение на тюремный сюжет «Сосед» («Кто б ни был ты, печальный мой сосед»). Вторая половина стихотворения, последние две строфы:

Тогда, чело склонив к сырой стене,
Я слушаю—и в мрачной тишине
Твои напевы раздаются.
О чем они? не знаю—но тоской
Исполнены—и звуки чередой,
Как слезы, тихо льются, льются.



МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВЕЧЕР У ГР. ВИЕЛЬГОРСКОГО

Литография Р. Рорбаха, 1840-е гг.

Сидят справа налево: Маурер, Вильд, Матвей Виельгорский, Михаил Виельгорский, кн. Львов, генерал Анреп и гр. Строганов

Литературный музей, Москва

И лучших лет надежды и любовь
В груди моей всё оживает вновь,
И мысли далеко несутся,
И полон ум желаний и страстей,
И кровь кипит—и слезы из очей,
Как звуки, друг за другом льются.

В стихотворении ряд моментов, характерных для музыкального восприятия Лермонтова. Под пением здесь разумеется именно музыка. Заключенные разделены стеной, так что слов, которые поет сосед, не слышно, и впечатление тоски создано самим напевом, помимо слов.

Музыка вызывает слезы. Основу стихотворения составляет отождествление звуков, напева, со слезами, выраженное у Лермонтова новым способом. Мы знаем его слова: «Принимают образ эти звуки, образ милый мне». Теперь Лермонтов для выражения отождествления прибегает к средству самому простому, обычно ослабляющему непосредственность передачи отождествления, именно к сравнению. Но, повторяя сравнение в обращении, Лермонтов делает его сильнейшим средством воссоздания отождествления: звуки, как слезы,—слезы, как звуки; возникает двойственный отождествленный образ, именно звуков-слез.

На это утонченнейшее явление обратил внимание уже Белинский. В стихотворении «Сосед» он выделял именно один момент, считая его, следовательно, основным: «Эти унылые, мелодические звуки, льющиеся

друг за другом, как слеза за слезой; эти слезы, льющиеся одна за другой, как звук за звуком,—сколько в них таинственного, невыговариваемого, но так ясно понятного сердцу. Здесь поэзия становится музыкой: здесь обстоятельство является, как в опере, только поводом к звукам, намеком на их таинственное значение; здесь от случая жизни отнята вся его материальная внешняя сторона...».

Действительно, в стихотворении «Сосед» Лермонтов передает не столько реальную обстановку тюремного заключения, сколько, через нее и отталкиваясь от нее, передает средствами поэзии полный тоски музыкальный напев, т. е., конечно, намекает на определенный характер напева.

Только тот, кто знал большую, потрясающую силу музыкального воздействия, мог так перевести стихотворение Байрона, как это сделал Лермонтов. Мы говорим о «Еврейской мелодии» (1836):

Душа моя мрачна. Скорей, певец, скорей!
Вот арфа золотая:
Пускай персты твои, промчавшися по ней,
Пробудят в струнах звуки рая.
И если не навек надежды рок унес,
Они в груди моей проснутся,
И если есть в очах застывших капля слез,—
Они растают и прольются.

Пусть будет песнь твоя дика.—Как мой венец,
Мне тягостны веселья звуки!
Я говорю тебе: я слез хочу, певец,
Иль разорвется грудь от муки.
Страданьями была упитана она,
Томилась долго и безмолвно;
И грозный час настал—теперь она полна,
Как кубок смерти, яда полный.

Это—обращение царя Саула к певцу, но о словах песни нет и намека. Именно музыкальные звуки утолят жажду рыданий и тем облегчат душевные муки, именно они вновь пробудят надежды. В струнах арфы «звуки рая»,—это Лермонтов привнес к подлиннику. Это же стихотворение Байрона получило отражение в стихотворении Лермонтова «Звуки и взор» (1830—1831) и в его поэме «Сашка» (1839), гл. 1, XLVI, в которых говорится о впечатлении от игры на арфе, без пения.

В балладе Лермонтова «Русалка» (1836) окончание второй и начало третьей строф:

И пела русалка—и звук ее слов
Долетал до крутых берегов.
И пела русалка:

Дальше переданы слова песни русалки («на дне у меня...»). Заключительная, седьмая строфа:

Так пела русалка над синей рекой,
Полна непонятной тоской...

Большая часть—четыре строфы из семи—стихотворения отдана словам песни русалки, о которых говорится и во второй строфе («звук ее слов...»). Однако троекратное упоминание: «пела русалка», в трех строфах стихотворения (2, 3 и 7) обладает такой внушающей силой, так полно отражает собственно музыкальное настроение поэта, что стихотворение воспринимается едва ли не прежде всего как пение русалки, приближаясь в этом отношении к стихотворению «Ангел», которое воспринимается прежде

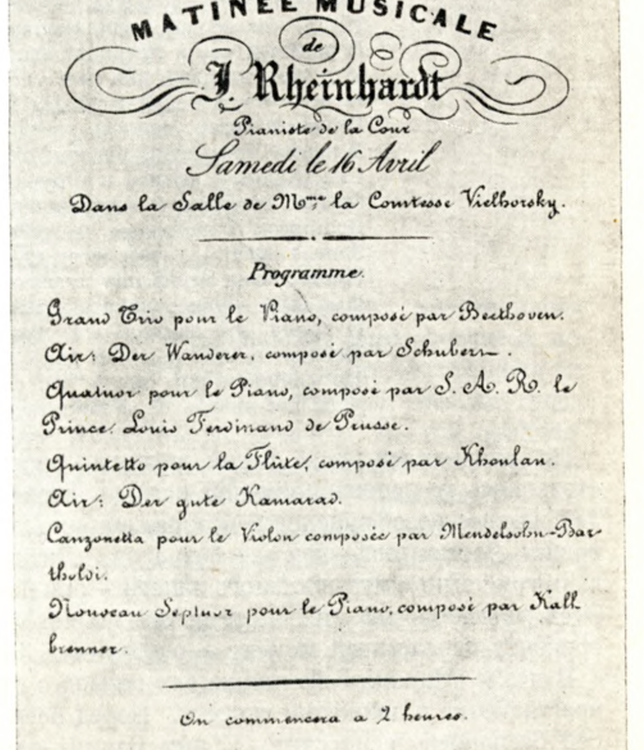
всего именно как пение ангела. В обоих стихотворениях вся роскошь изображенных поэтических картин: ангел, летящий по ночному небу; русалка, плывущая по реке лунной ночью,—не отвлекают ни на миг от момента пения, хотя только в первом стихотворении он является основным в содержании целого, во втором же—побочным.

Заключительные строки одного из самых последних стихотворений Лермонтова—«Выхожу один я на дорогу» (1841):

Я б хотел забыться и заснуть!..
Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел,—
Надо мной чтоб вечно зеленея,
Темный дуб склонялся и шумел.

В грезах поэта музыка, любовь, природа—все, что он больше всего ценил в жизни,—соединяются для него как последнее и вечно длящееся состояние его сознания.

Все характерное для музыкальных моментов лирики Лермонтова определяет и музыкальные эпизоды в его поэмах, драмах, повестях. Почти во всех произведениях Лермонтова встречаются музыкальные эпизоды или, по крайней мере, музыкальные штрихи. Мы покажем их большое разнообразие и по способу изображения и по месту, какое они занимают в развитии сюжета или в характеристике действующих лиц,



MATINÉE MUSICALE
de
J. Rheinhardt
Pianiste de la Cour
Samedi le 16 Avril
Dans la Salle de Mme la Comtesse Vielborsky.

Programme.

Grand Trio pour le Piano, composé par Beethoven.
Air: Der Wanderer, composé par Schubert.
Quatuor pour le Piano, composé par S. A. R. le Prince Louis Ferdinand de Prusse.
Quintetto pour la Flûte, composé par Khoulau.
Air: Der gute Kamarad.
Canzonetta pour le Violon composée par Mendelsohn-Bartholdi.
Nouveau Septuor pour le Piano, composé par Kalkbrenner.

On commencera a 2 heures.

ПРОГРАММА МУЗЫКАЛЬНОГО УТРА У ГРАФИНИ ВИЕЛЬГОРСКОЙ

Литературный музей, Москва

главным образом, при сохранении ими собственно музыкального значения.

В поэме «Литвинка» (1830) литвинка Клара живет пленницей у Арсения, ради нее бросившего жену и сына. Клара тоскует по родине.

Безмолвная подруга лучших дней,
Расстроенная лютня перед ней;
И, по струне оборванной скользя,
Блестит зари последняя струя.—

Настроение Клары охарактеризовано через посредство музыки, но только отрицательно,—именно не игрой Клары, а тем, что она, тоскуя, не может играть и лютня лежит заброшенная. Однажды ночью является путник, которому Арсений дает приют.

Но что за звук раздался за стеной?
Протяжный стон, исторгнутый тоской,
Подобный звуку песни... если б он
Неведомым певцом был повторен.— —
Но вот опять! Так точно... кто ж поет?
Ты, пленница, узнала! верно тот,
Чей взор туманный, с пасмурным челом,
Тебя смутил, тебе давно знаком!
Несбыточным мечтаньям предана,
К окну склонившись, думает она:
В одной Литве так сладко лишь поют?
Туда, туда меня они зовут,
И им отозвался в груди моей
Такой же звук, залог счастливых дней!—

Минувшее дышало в песни той,
Как вольность—вольной, как она простой;
И все, чем сердцу родина мила,
В родимой песни пленница нашла.
И в этом наслажденьи был упрек;
И все, что женской гордости лишь мог
Внушить позор, явилось перед ней,
Хладней презренья, мщения страшней.
Она схватила лютню, и струна
Звенит, звенит... и вдруг пробуждена
Восторгом и надеждою, в ответ
Запела дева!..... этой песни нет
Нигде.—Она мгновенна лишь была,
И в чьей груди родилась—умерла.
И понял, кто внимал!—Не мудрено:
Понятье о небесном нам дано,
Но слишком для земли нас создал бог,
Чтоб кто-нибудь её запомнить мог.

На сладостный звук песни родины—протяжный стон тоски—Клара отозвалась импровизированной песнью, вдохновленной радостной надеждой на свое освобождение и возвращение на родину. Обе песни в изображении Лермонтова—как бы без слов. Литвин и Клара говорили друг с другом языком музыкального напева,—они поняли друг друга—и бежали. Этот музыкальный эпизод в поэме является одним из главнейших, он образует переломный момент в развитии действия поэмы.

В поэме «Измаил-бей» также дан эпизод с пением, имеющий существенное значение в движении сюжета. Перед боем с русскими князь Измаил-бей беспокоен и не спит. С ним Селим—переодетая Зара, влюбленная в него.

И говорит Селим: «Наверно,
Тебя терзает дух пещерной!
Дай, песню я тебе спою;
Нередко дева молодая
Ее поет в моем краю,
На битву друга отпуская!..
Селим запел, и ночь кругом внимает,
И песню ей пустыня повторяет...

Следует вводная «Песня Селима» («Месяц плывет / И тих и спокоен»), прославляющая верность и поносящая измену в любви. Измаил-бей любит русскую, которую он оставил в Петербурге, но он же—враг царской России, поднявший горцев против нее. Борьба этих двух чувств создает сложность его внутреннего состояния,—потому-то он так горячо реагирует на слова песни:

«Прочь эту песню!»—как безумный
Воскликнул князь—«зачем упрек?...
Тебя ль послушает пророк?...
Там, облит кровью, в битве шумной
Твои слова я заглушу,
И разорву ее оковы...
И память в сердце удушу!...
Вставайте!—как?—вы не готовы?..
Прочь песни!—крови мне!.. пора!...
Друзья! коней!..
. . . .
...О, не пой, не пой!—
Тронь сердце, как дрожит, и что же?
Ты недовольна?... боже! боже!...
Зачем казнить ее рукой?...»
Так речь его оторвалася
От бледных уст и пронеслася
Невнятно, как далекий гром.—
. . . .
И понял наконец Селим,
Что витязь говорил не с ним!—
Неосторожный! он коснулся
Душевных струн,—и звук проснулся,
Расторгнув хладную тюрьму...
И сам искусству своему
Селим невольно ужаснулся! — — —

Но Зара, предлагая Измаил-бею послушать его пение, рассчитывала на другое,—она думала вызвать у него музыкальное самозабвение и отраду. Пению Зары внимали и ночь и пустыня. Но Измаил-бей слышал не столько «звуки», т. е. музыку, напев, сколько через них слышал слова песни, которые и вызвали в нем мучительную тревогу. В этом противоречии ожидаемого исполнителем воздействия песни, в зависимости прежде всего от ее мелодии, и ее действительного воздействия, зависящего от ее словесного содержания, воспринятого слушателем с болезненной остротой, заключается совершенно особый драматизм положения, изображенного Лермонтовым.

В «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» (1837), написанной древнерусским песенным складом, в подступе к самой песне, как бы от имени ее составителей и исполнителей, говорится:

Мы сложили ее на старинный лад,
Мы певали ее под гуслярный звон...

Далее, I и II главы «Песни» имеют одинаковую концовку—четверостишие, настоящий припев песни или, скорее, зачин, поручаемый запевале хора:

Ай, ребята, пойте—только гусли стройте!...

Последняя, III глава «Песни» заканчивается картиной, рисующей, чем поминают «люди добрые» казненного Калашникова, проходя мимо его могилы:

А пройдут гусляры—споют песенку.

И непосредственно тут же новая концовка-зачин, переходящий в «Славу», которой заключается все произведение:

Гей вы, ребята удалые,
Гусляры молодые,
Голоса заливные!
Красно начинали—красно и кончайте.
Каждому правдою и честью воздайте!

Лермонтов везде на протяжении своей «Песни», где только он выходит за круг самого изложения событий, напоминает о том, что его «Песню» не просто сказывают, но поют под гусли. Заключительные же три стиха («Тароватому боярину слава!...») и сами по себе иначе не могут восприниматься, как текст известной, в подновленном виде распространенной еще и в XIX в. хоровой «Славы». В этом именно смысле Белинский противопоставляет заключение «Песни» всей ее основной части. О концовке вместе со «Славой» Белинский говорит, что это—«музыкальный финал, которым, по старинному и достохвальному русскому обычаю, заставляет он ‹Лермонтов› гусляров заключить свою поэтическую песню».

В «Песню» Лермонтова, выдержанную в целом как народно-поэтическая стилизация, входят как элемент и поэтические намеки на собственно музыкальные моменты того же древнерусского стиля.

В кавказской поэме «Мцыри» (1839—1840) герой, оказавшийся снова в монастыре после неудавшегося побега из своей «тюрьмы», в предсмертной исповеди вспоминает свою жизнь в родном ауле, отцовский дом—

И молодых моих сестер
. . . .
И звук их песен и речей
Над колыбелию моей...

Во время блужданий Мцыри в горах—

Вдруг голос—легкий шум шагов...
Мгновенно скрывшись меж кустов,
Невольным трепетом объят,
Я поднял боязливый взгляд,
И жадно вслушиваться стал.
И ближе, ближе все звучал
Грузинки голос молодой,
Так безыскусственно живой,
Так сладко вольный, будто он
Лишь звуки дружеских имён
Произносить был приучён.
Простая песня то была,
Но в мысль она мне залегла,
И мне, лишь сумрак настает,
Незримый дух её поёт.

Снова, как обычно для Лермонтова, песня—как бы пение без слов; ее характер определяется самим ее напевом, в него-то Мцыри жадно вслушивался и его-то затем воссоздавал в своей памяти помимо слов.



В ТЕАТРЕ

Рисунок Н. М. Лонгинова в альбоме Д. А. Столыпина

Институт литературы, Ленинград

После всех происшествий, пережитых во время его блужданий, истомленный зноем, Мцыри лежал в предсмертном бреду—ему чудилось, что он на дне реки и над ним вьется рыбка; особенно ему запомнилась одна:

И взор ее зелёных глаз
Был грустно нежен и глубок...
И—надивиться я не мог!—
Ее сребристый голосок
Мне речи странные шептал
И пел, и снова замолкал.
Он говорил: «Дитя моё...»

То, что приведено далее,—вводные четверостишия—обозначено двояко, как говор и пение: голосок шептал речи и пел и говорил. Этот бред, этот сон больного Мцыри проходил у него так:

И долго, долго слушал я:
И мнилось, звучная струя
Сливала тихий ропот свой
С словами рыбки золотой.

Здесь характерное для снов отождествление разнородных образов.

Мцыри завещает похоронить себя на месте, откуда открывается просторный вид на Кавказ:

Быть может, он с своих высот
Привет прощальный мне пришлет,
Пришлет с прохладным ветерком...
И близ меня перед концом
Родной опять раздастся звук!
И стану думать я, что друг
Иль брат, склонившись надо мной,
Отёр внимательной рукой
С лица кончины хладный пот,
И что вполголоса поёт
Он мне про милую страну.....

Когда Мцыри представлял в своем воображении отцовский дом, ему слышались песни сестер; услышав пение молодой грузинки, он потом повторял напев; в бредовом сне Мцыри чудилось пение и говор рыбки,—умереть он хотел бы под звуки родной песни.

Уже в первом варианте поэмы «Демон», начатой еще в пансионские годы, в 1829 г., находим музыкальный эпизод со всеми характерными чертами Лермонтова. Пролетая над морем и равниной, Демон завидел монастырь и спустился к нему:

Вот тихий и прекрасный звук,
Подобный звуку лютни, внемлет...
И чей-то голос... Жадный слух
Он напрягает. Хлад объемлет
Чело... он хочет прочь тотчас.
Его крыло не шевелится,
И странно—из потухших глаз
Слеза свинцовая катится...
Как много значил этот звук:
Мечты забытых упоений,
Века страдания и мук,
Века бесплодных размышлений,
Всё оживилось в нем, и вновь
Погибший ведает любовь.

Это пела под лютню монахиня, которой дальше Демон и признается в своей любви,—на этом рукопись обрывается. Еще прежде чем Демон

увидел певицу, под влиянием одной только мелодии песни, душа его воскресает, он снова узнает любовь, слезы катятся из его глаз.

В ближайшие годы первоначальный небольшой очерк поэмы увеличился в несколько раз. Это уже целая поэма «Демон» (1830—1831). Приведенные строки эпизода с пением под лютню сохранены с некоторыми изменениями отдельных слов и небольшим дополнением. Здесь Демон уже проникает в келью к монахине:

Но где же звуки, где же та,
К которой сильная мечта
Его влечет?—
Она сидела
На ложе, с лютнею в руках,
И песню гор играя пела.—
. . . .
Ее лилейная рука,
Бела, как утром облака,
На черном платье отделялась,
И струны отвечали ей
Что дальше, то сильней, сильней.—
Тоской раскаянья, казалось,
Была та песня сложена!

Вариант:

Ее лилейная рука
Была пленительна; и струны
Согласно ‹вздрогнули под ней›
отвечали ей
И были звуки те милей,
Чем лист весенний, свежий, юный.

Далее в основном списке поэмы 1831 г. в этом же эпизоде находим такие строки:

Окован сладостной игрою
Стоял злой дух.
. . . .
Так, демон, слыша эти звуки,
Чудесно изменился ты.—
Ты плакал горькими слезами,
Глядя на милый свой предмет...

Демон удалился—

Но прелесть звуков и виденья
Осталась на душе его,
И в памяти сего мгновенья
Уж не изгладит ничего.

Демон в келье близко слышит пение монахини. Она пела «песню гор», и музыка песни проникнута «тоской раскаянья». Слыша эти звуки, Демон почувствовал возможность перерождения, из его памяти не изгладится «прелесть звуков и виденья».

Выпущенные Лермонтовым стихи посвящены намекам на историю монахини, приведшую ее в монастырь, где она—

Согласовала с воем бури
Игру печальных струн[38] своих.—
Но с той минуты, как нечистый
К ней приходил в ночи тенистой,
Она молиться уж нейдет,
И не играет, не поет,
Ей колокола звон противен...

При изображении досуга монахини, как и при изображении впечатления Демона, заслышавшего звуки музыки, Лермонтов более уделяет внимания игре на лютне, чем пению, словами же вовсе пренебрегает.

Демон снова у стен монастыря, уже вполне веря своему перерождению через любовь:

Все тихо—вдруг услышал он
Давно знакомой лютни звон*;
Слова певицы вдохновенной**
Лились как светлые струи;
Но не понравились они
Тому, кто с думой дерзновенной
Искал надежды и любви.—

Здесь появляется вводная «Песнь монахини» (вместо нее была другая: «Незримый ангел пел мне раз про мир иной...»).

Умолкла. Ветер моря хладный
Последний звук унес с собой.

В юнкерские годы, в 1833 г., Лермонтов снова возвращается к своей поэме. Музыкальный эпизод при появлении Демона у кельи монахини сохранен, каким он был во второй редакции поэмы, как сохранены и строки о неизгладимой у Демона «прелести звуков и виденья». Изображение же монахини, когда Демон проник к ней в келью, дано заново:

По струнам лютни ударяя,
Пред ним озарена луной
В одежде черной власяной
Была монахиня младая;
. . . .
Полураскрытые уста
Живые изливали звуки;
В них было всё: моленья, муки,
Слова надежд, слова разлуки,
И детских мыслей простота.
И грудь высоко воздымалась,
И обнаженная рука,
Белей, чем утром облака,
К струнам как ветер прикасалась.

Иначе дано и появление Демона снова у кельи:

Жива ль она? одна ль, как знать?
К дверям прильнул он жадным ухом.
Ни струн, ни песен не слыхать!

Проникнув в келью, Демон увидел там ангела-хранителя монахини, защищающего ее от него, и в гневе и отчаяньи Демон решает погубить ее.

Среди клятв и обещаний Демона, склоняющего монахиню к любви, уже встречаем строки:

Всечасно дивною игрою
Твой слух лелеять буду я.

Подобно тому, как в истории создания «Мцыри», и в истории создания «Демона» кавказские впечатления последних лет жизни Лермонтова сыграли решающую роль. В 1838 г. поэма была в корне переработана, насыщена местным колоритом; впервые появляется Тамара (вместо монахини-испанки), ее отец, жених и пр.; в 1841 г. на Кавказе Лермонтов снова занялся обработкой некоторых частностей поэмы.

* Варианты: «Знакомый глас гитары»; «Знакомый вещий лютни звон».
** Вариант: «Слова той песни вдохновенной».



ЗАГЛАВНЫЙ ЛИСТ РОМАНСА „СЛЫШУ ЛИ ГОЛОС ТВОЙ" НА СЛОВА ЛЕРМОНТОВА

Музей „Домик Лермонтова", Пятигорск

Теперь Демон впервые видит Тамару на празднестве по случаю ее предполагавшейся свадьбы:

Звучит зурна́ *............
. . . .
На кровле, устланной коврами,
Сидит невеста меж подруг:
Средь игр и песен их досуг
Проходит.—Дальними горами
Уж спрятан солнца полукруг;
В ладони мерно ударяя,
Они поют—и бубен свой
Берет невеста молодая.—

Вариант:

И вот невеста молодая
Берет свой бубен расписной,
В ладони мерно ударяя
Запели все...[39]

Тамара ищет спасения от Демона в монастыре, но он не оставляет ее и там. Он бродит под окном ее кельи:

И вот средь общего молчанья
Чингара** стройное бряцанье
И звуки песни раздались;
И звуки те лились, лились
Как слезы, мерно друг за другом;
И эта песнь была нежна
Как будто для земли она
Была на небе сложена!
Не ангел ли с забытым другом
Вновь повидаться захотел,
Сюда украдкою слетел,
И о былом ему пропел,
Чтоб усладить его мученье?...

---

* Вроде волынки ⟨примечание Лермонтова⟩.— В редакции поэмы 1838 г. было: «Род флейты».

** Чингар, род гитары ⟨примечание Лермонтова⟩.

Знакомство Лермонтова с Кавказом сказалось и в знании им местных музыкальных инструментов—упомянуты и снабжены пояснениями зурна, чингар. (О третьем восточном музыкальном инструменте—саазе—Лермонтов с некоторыми подробностями говорит, пересказывая кавказскую сказку «Ашик-Кериб»; о трехструнном инструменте упоминает Максим Максимыч в рассказе «Бэла».)

Звуки чингара и пения льются мерно, «как слезы». Такое сравнение, как мы видели, уже было высказано Лермонтовым в стихотворении «Сосед» (1837). Но от того, что оно теперь дано без обращения, оно не перестает создавать, пусть в несколько ослабленной форме, двойственный отождествленный образ звуков-слез. Оценка пения Тамары как пения ангела внушена нежностью самого напева,—слов песни как бы вовсе нет. Вообще рай в поэме определен как мир «райских напевов», «звуков рая» (впервые музыкально-звуковое определение рая дано еще в стихотворении «Черкешенка», 1829). Непосредственно перед словами о «звуках рая» в поэме «Демон» Лермонтов явно вспоминает свое давнее стихотворение «Ангел» и рисует картину полета ангела, с душою в объятиях уже не «для мира», а «от мира». Ангел теперь утешает исстрадавшуюся в жизни душу Тамары,—он не поет:

...Он нёс в объятиях своих.
И сладкой речью упованья
Ее сомненья разгонял,
И след проступка и страданья
С нее слезами он смывал.—

В предшествующих вариантах «Демона», как мы видели, был еще музыкальный эпизод: проникнув в келью, Демон заставал монахиню за игрою и пением. В окончательном тексте поэмы этому нет соответствия; когда Демон, воскреснувший душою под влиянием пения Тамары (под звуки чингара), входит в келью к Тамаре, об ее игре и пении уже нет речи.

В драме «Испанцы» (1830)—два эпизода с пением. В сцене I действия второго пение под гитару введено как характерная музыкально-бытовая испанская сцена. Но среди бродяг-преступников есть и такие, у которых пение оставляет глубокое и очищающее впечатление:

Пусть слезы те в груди окаменели,
Но их один разводит звук.

Однако и такие слушатели пения не отстают от прочих, поверхностных любителей его, и после испытанного музыкального переживания вслед за теми весело идут на злодеяние.

Но основное назначение этой сцены с пением, конечно, в том, что она дает в словах баллады («Гвадьяна бежит по цветущим полям»), которую поет приведенный с улицы певец, резко отрицательную характеристику монахов. Это непосредственно связывает сцену с общим замыслом трагедии, в которой преступный патер Соррини—одно из главных лиц.

В горах перед жилищем спасающегося от инквизиции еврея Моисея (действие третье, сцена II) его служанки и слуги, сидя за работой, «поют свою печальную песню». Дана вводная «Еврейская мелодия». («Плачь, Израиль! о плачь!—твой Солим опустел!»), вторая строфа которой—

Об родине можно ль не помнить своей?—
Но когда уж нельзя воротиться назад,
Не пойте!—досадные звуки цепей
Свободы веселую песнь заглушат!

Входит Фернандо. Он живет до своего выздоровления у Моисея, который спас его от гибели после поранения, нанесенного бродягами по подкупу иезуита Соррини. Фернандо говорит:

Какой печальный голос! эти люди
Поют об родине далеко от нее,
А я в моем отечестве не знаю,
Что значит это сладкое названье.....

Высказанное здесь противопоставление раскрывает, ради чего введен эпизод с пением: именно ради того, чтобы дать новый штрих характеристики Фернандо, его страдательного положения в Испании, в которой господствуют иезуиты.

В «Menschen und Leidenschaften» («Люди и страсти», 1830) музыкален эпизод любовного объяснения Юрия, образ которого автобиографичен, с Любовью:

«Ю р и й *(после долгого молчания)*.... Ах!.. *(Берет ее руку, между тем слышна вдали песня русская со свирелью, и то удаляется, то приближается, в конце которой Юрий вскакивает, как громом пораженный, и отбегает от Любови).*

Какие звуки, они поразили мою душу.... кто их произвел... не с неба ли, не из ада ли... нет... но вот опять... опять.... Всесильный бог!.... *(Кидается к ногам Любови, которая встала со скамьи)*..... Пускай весь мир на нас обрушится;—я люблю тебя.—Скажи и ты: люблю!...» (действие второе, явл. 4).

Сильное впечатление от слышных вдали звуков «песни русской со свирелью» у Юрия слилось с любовным порывом,—оно увеличивает напряженность момента любовного объяснения.

В «Странном человеке» (1831)—ряд музыкальных моментов разнообразного рода (из них уже приводились выше слова из монолога Аннушки о впечатлении у трехлетнего Арбенина от игры его матери на рояле).

Княжна Софья, подруга Наташи, в которую влюблен Владимир Арбенин,—в нем опять Лермонтов вывел самого себя,—рассказывает: «Однажды в сумерки приехал к нам Арбенин.—Сел за фортепьяно и с полчаса фантазировал. Я заслушалась. Вдруг он вскочил и подошел ко мне. Слезы были у него на глазах. „Что с вами?“ спросила я. „Припадок!“ отвечал он с горькой улыбкой; „музыка приводит мне на мысли Италию!—Во всей ледяной России нет сердца, которое отвечало бы моему!“» и т. д. (сцена IX). Отметим строгую лаконичность описания: «фантазировал» на рояле, «заслушалась», «музыка приводит мне на мысли». Нет и намека на посторонние музыке фантазии ни под музыку, что может ничуть не мешать слышать ее, ни взамен музыки, как, к сожалению, слишком часто встречается в литературе, когда речь заходит о музыке.

В сцене бала из драмы «Маскарад» (1835)—эпизод с пением Нины (действие третье, сцена первая).

Приведен и текст романса, в котором от лица мужчины говорится о его мучительно ревнивом чувстве к счастью с другим любимой им женщины. Ремарка: «В конце 3-го куплета муж входит и облокачивается на фортепиано. Она, увидев, останавливается».

Окончание третьего куплета романса:

Тогда я мучусь горько, тайно,
И целый ад в груди моей.—
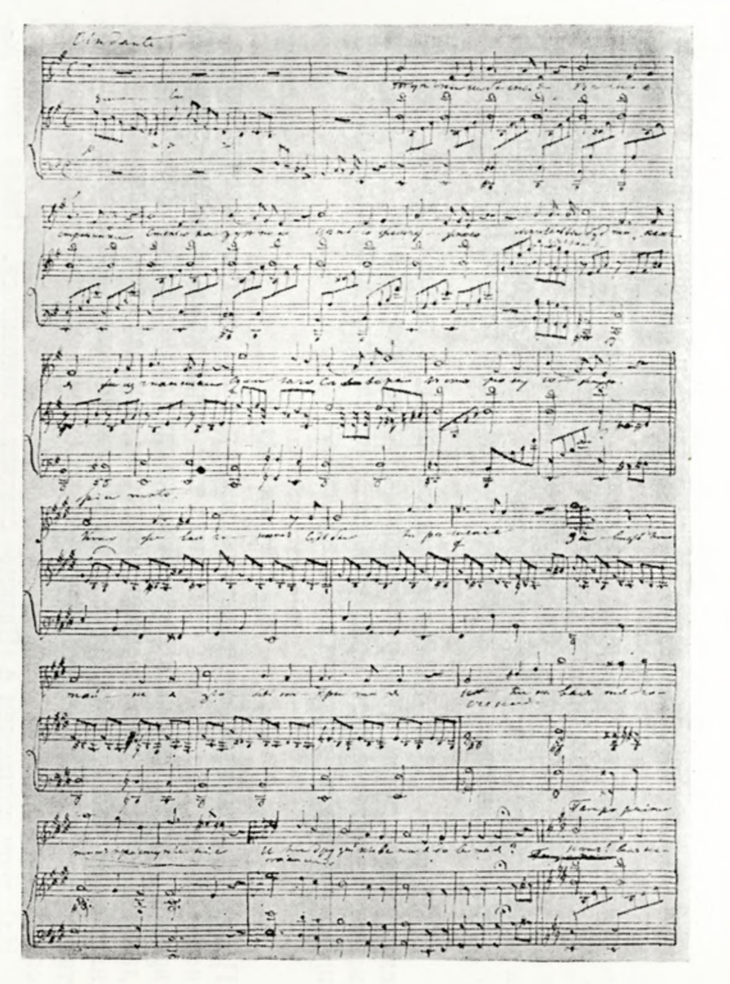
«Арбенин
Что ж, продолжайте.—
Нина
Я конец совсем
Забыла.
Арбенин
Если вам угодно,
То я напомню».

Недостающий последний куплет романса, очевидно, должен был говорить о готовности ревнивца к преступлению. Арбенин и хочет напомнить об этом Нине. В действительности она, конечно, и не забывала мучительных для нее (особенно после сделанного тут же на балу предупреждения со стороны князя Звездича) слов романса, и Арбенин понимает это. Смущение Нины—это страх и смятение перед Арбениным, в котором, как она чувствует, созревает убийца. На самом деле, когда через несколько минут подают мороженое, Арбенин, поднося его Нине, всыпает яд, от которого она и погибает. Слова романса в этом глубоко драматическом эпизоде тесно увязаны с ближайшим поступком Арбенина—основным событием всей драмы. Между содержанием текста романса и этим событием—роковое совпадение.

Самая же музыка романса здесь у Лермонтова не играет роли. Так, после того как Нина прервала свое пение, гости обмениваются репликами о совсем постороннем музыке: сначала о словах модных песен, затем о свойствах русского языка, наконец, делается сатирическое замечание об общественных нравах. Не говорится ни слова лишь о впечатлении от пения, как бы его не было. Поскольку же Нину просили непременно спеть,—знали, что она поет хорошо. Но присутствовавшие не обмолвились даже обычными, хотя бы из вежливости похвалами, как это изображено в эпизоде с пением княжны Мери в «Герое нашего времени». Ясно, что Лермонтову здесь, собственно, не нужна была музыка, эпизод введен им без малейшего расчета на музыкальное впечатление; он сознательно не хотел здесь отвлекать внимания в сторону музыки. Слова же романса чрезвычайно важны для хода действия. В стихотворении дан образ ревнивца-убийцы характерно арбенинского склада—образ человека жестоко-злорадного, с властно собственническим взглядом на любимую женщину. Все это действительно проснулось в казалось бы исцеленной любовью к Нине душе Арбенина под влиянием недоразумения с ее браслетом. Нина пропела гибель себе непосредственно перед ее осуществлением, а не просто пропела красивый и трогательный романс.

Значение словесного текста романса настолько велико, что при сценической постановке «Маскарада» бесспорно следует предпочесть отчетливое и впечатляющее произнесение слов, хотя бы и при отсутствии пения,—такому пению, при котором слова не полностью дошли бы до слушателя. Если пение не прозвучит, это пройдет без существенного ущерба для развития действия, где музыкальному наслаждению не уделено внимания; напротив, если слова пропадут для восприятия, то не сохранится чрезвычайно напряженный, психологически насыщенный, важный для развития действия драматический момент.

Непосредственно перед этим эпизодом, во время монолога Арбенина, «слышны звуки музыки». Под доносящуюся в комнату бальную музыку произносятся заключительные 17 стихов монолога: Арбенин, решая отра-



АВТОГРАФ РОМАНСА Н. П. ОГАРЕВА „ТУЧКИ НЕБЕСНЫЕ“ НА СЛОВА ЛЕРМОНТОВА

Центральный государственный литературный архив, Москва

вить Нину, отдается воспоминаниям о том, как он и сам «тому назад лет десять» готов был принять яд. Дан момент мелодекламации, который при удачном подборе музыки может создать сильный художественный эффект.

В следующей сцене того же действия Нина у себя дома, вернувшись с бала, вспоминает:

Ка́к новый вальс хорош! в каком-то упоеньи
Кружилась я быстрей—и чудное стремленье
Меня и мысль мою невольно мчало вдаль,
И сердце сжалося; не то, чтобы печаль,
Не то, чтоб радость...

Упоенье Нины танцем изображено слитым с ее музыкальным наслаждением: «Ка́к новый вальс хорош!». Именно под впечатлением музыки вальса Нина так полно отдалась танцу. Свой монолог об этом она заключает словами, которые снова, как и первые слова ее монолога, говорят о действии музыки; в музыке чаще всего не различима с полной определенностью ее эмоциональная окраска; «не то, чтобы печаль, не то, чтоб радость».

Ощущение танца, идущего под музыку, может и не сочетаться с собственно музыкальным ощущением: общим элементом является ритм, но в одном случае ритмизовано движение тела, а в другом—движение звуков, именно проявлено мелодико-гармоническое начало; сам по себе ритм нейтрален, и чутье к нему не есть еще чутье к музыке. У Лермонтова в данной картине бала вальс предстает не только как танец, но прежде всего как напев, музыка. Любовь Нины к музыке, ее музыкальность кладет свою черту в обрисовку привлекательного образа героини драмы.

При сценической постановке «Маскарада» воспоминание Нины о вальсе получило бы большую драматическую силу, если бы уже в сцене на балу, во время монолога Арбенина, доносились именно звуки вальса; со словами воспоминания Нины у слушателя ассоциировались бы и слова Арбенина о яде, возникало бы ощущение контраста гибельного умысла и невинной радости; в таком случае вальс должен быть выбран такой, который производил бы глубокое музыкальное впечатление.

В «Вадиме» (1832—1834) выделяется эпизод с пением казака. Вадим ехал густым лесом. «...вдруг звучная, вольная песня привлекла его внимание; он остановился; прислушался.... песня была дика и годилась для шума листьев и ветра пустыни; вот она.—

Моя мать родная
Кручинушка злая...»

Песня прославляет «вольность-волюшку, волю милую, несравненную, неизменную». Но Вадима привлекла уже самая мелодия песни—звучная, вольная, дикая, для чего Лермонтов находит сильные и свежие образы,— да еще красота голоса и исполнения песни: «Так пел казак, шагом выезжая на гору по узкой дороге... Его голос был чист и полон, его сердце казалось таким же». Казак охарактеризован уже через характеристику напева его песни.

На одном сравнении в «Вадиме» следует остановиться. Ольга принуждена плясать для забавы помещика Палицына и его гостя: «...в этот миг она жила половиною своей жизни; она походила на испорченный орган, который не играет ни начало ни конец прекрасной песни» (гл. VII). Орган

здесь не крупнейший музыкальный инструмент, для которого имеется богатая специальная музыкальная литература и на котором не исполняют песен, а механический инструмент, родственный шарманке, по своему устройству являющейся своего рода переносным органчиком, исполняющим небольшие и несложные музыкальные произведения—танцы, арии, песни. Подобные инструменты рассчитаны на мало требовательную публику; поэтому совершенно обычное явление—расстроенная, испорченная шарманка (в комментированных изданиях Лермонтова следует разъяснять значение слова «орган» в данном случае).

«Панорама Москвы» (1833—1834) открывается как бы неким звуковым пейзажем, парящим над Москвой: «Едва проснется день, как уже со всех ее златоглавых церквей раздаётся согласный гимн колоколов, подобно чудной, фантастической увертюре Беетговена, в которой густой рев контрбаса, треск литавр, с пением скрыпки и флейты, образуют одно великое целое;—и мнится, что бестелесные звуки принимают видимую форму, что духи неба и ада свиваются под облаками в один разнообразный, неизмеримый, быстро вертящийся хоровод!... О, какое блаженство внимать этой неземной музыке, взобравшись на самый верхний ярус Ивана Великого... и думать, что весь этот оркестр гремит под вашими ногами, и воображать, что всё это для вас одних... и пожирать очами этот огромный муравейник, где суетятся люди, для вас чуждые, где кипят страсти, вами на минуту забытые!».

Имел ли Лермонтов в виду определенную увертюру Бетховена? Слова «чудная, фантастическая» как будто являются откликом непосредственного и сильного музыкального впечатления. Также и охарактеризованные группы инструментов как будто воспроизводят поразившее Лермонтова сочетание инструментальных тембров. Но пока не найдены точные указания на то, что Лермонтов мог слышать какую-либо увертюру Бетховена, остается возможность иного истолкования его слов. Быть может, имя Бетховена здесь выступает только как символ величавой музыкальной красоты; вообще же оркестр Лермонтов слышал еще в московской опере. Теперь он делает попытку дать раздельную характеристику инструментов: контрабаса (густой рев), скрипок и флейт (пение), литавр (треск), создающих одно музыкальное целое. Лермонтов говорит о глубоком впечатлении, которое на него производит «согласный гимн колоколов». Снова Лермонтовым пережито отождествление звуков со зрительными образами: звуки принимают видимую форму,—это «разнообразный, неизмеримый, быстро вертящийся хоровод». В целом это—дающая минуты забвения «неземная музыка».

В романе «Княгиня Лиговская» (1836—1837), который мы в своем месте рассмотрели с точки зрения музыкальной истории и быта, есть эпизод собственно музыкального значения.

В юные годы Печорин, с компанией знакомых, однажды собрался ехать в Симонов монастырь—«молиться, слушать певчих и гулять». Печорин не отставал от Верочки Р., беседуя с нею. Разговор «продолжался всё время всенощной, исключая тех минут, когда дивный хор монахов и голос отца Виктора погружал их в безмолвное умиление. Но зато после этих минут разгоряченное воображение и чувства, взволнованные звуками, давали новую пищу для мыслей и слов» (гл. V). В церкви приводили в умиление, разгорячали воображение, волновали чувства исключительно «звуки», т. е. музыка, пение, помимо текстов.

Обильна музыкальными моментами «турецкая сказка» Лермонтова «Ашиб-Кериб» (1837) с главным героем—народным певцом.

Важнейший музыкальный эпизод «Героя нашего времени»—в рассказе Печорина в «Тамани»: «Вдруг что́-то похожее на песню поразило мой слух. Точно, это была песня, и женский, свежий голосок,—но откуда?.. Прислушиваюсь—напев странный, то протяжный и печальный, то быстрый и живой. Оглядываюсь—никого нет кругом; прислушиваюсь снова—звуки как будто падают с неба. Я поднял глаза: на крыше хаты моей стояла девушка... она пристально всматривалась в даль, то смеялась и рассуждала сама с собой, то запевала снова песню. Я запомнил эту песню от слова до слова».

Печорин слышал слова песни о вольном море, о вольном ремесле контрабандиста, которую пела красавица, стоя на крыше. Но он прежде всего прислушивался к мелодии и обратил внимание именно на ее особенности: «напев странный, то протяжный и печальный, то быстрый и живой».

Пение молодой контрабандистки является одним из ярких моментов ее характеристики. Для Печорина эта женщина до последних ее поступков с ним прежде всего «певунья», притом «странных» по напеву песен. Для читателя рассказа именно таким и сохраняется ее образ в целом.

В третьей главе отрывка «У граф. В.... был музыкальный вечер» изображено состояние художника Лугина перед появлением привидения. Он чувствовал себя странно, его нервы были болезненно напряжены; «вдруг на дворе заиграла шарманка; она играла какой-то старинный немецкий вальс; Лугин слушал, слушал—ему стало ужасно грустно. Он начал ходить по комнате; небывалое беспокойство им овладело; ему хотелось плакать, хотелось смеяться.... Он бросился на постель и заплакал: ему представилось всё его прошедшее...». В наступившем припадке душевного покаяния, в жалобах Лугина живо слышится собственный голос самого Лермонтова. Еще в одном моменте Лугин повторяет Александра—автобиографический образ из драмы «Два брата» (1836),—и это делает еще более ценным для нас весь этот эпизод глубокого душевного потрясения, хотя бы и вызванного всего лишь «старинным немецким вальсом» в исполнении шарманки.

В поэте для нас интересна способность испытывать собственно музыкальное впечатление и выражать его средствами поэзии. В этом смысле и следует говорить о подлинной музыкальности поэта. Предъявлять к нему требования, как к специалисту-музыканту, нет никаких оснований.

Выяснение действительного отношения Лермонтова к музыке составляет биографическую основу настоящей работы. В плане биографическом мы касались вопросов о степени природной музыкальной одаренности Лермонтова, об источниках его музыкальных впечатлений, о характере его занятий музыкой—вообще обо всем, что определяет место, какое занимала музыка в его жизни. От природы несомненно музыкально одаренный, Лермонтов никогда не порывал с музыкой, но серьезно занимался ею только в юные ученические годы, когда обучался чтению нот, игре на скрипке и фортепиано; позднее же занимался музыкой только как любитель, музыкальный энтузиаст—пел, играл на фортепиано. Благодаря сохранившимся свидетельствам Верещагиной, Тирана, Лонгинова мы имеем конкретное представление о содержании музыкальных занятий Лермонтова, которым, по свидетельству Раевского, он постоянно уделял

много времени в первый период своей славы как поэта. Данные о роли музыки в жизни Лермонтова лишь в слабой мере подготовляют нас к тому высокому уровню собственно музыкальной сознательности, к той серьезности и глубине музыкального переживания, выражение которых наблюдаем мы в его поэтическом творчестве.

В жизни Лермонтова музыка занимала место лишь после живописи. В его творчестве музыка занимает место более значительное, чем живопись, хотя, например, в «Вадиме» сплошь и рядом обнаруживается, что повесть написана художником-живописцем, так что иллюстратору многих сцен повести оставалось бы только следовать достаточно полным и точным указаниям самого автора; немало места уделено живописи в «Княгине Лиговской», также в повести о Лугине. Главнейшие автобиографические в основном герои произведений Лермонтова—Юрий Волин и Владимир Арбенин в драмах, Вадим, Печорин, Лугин в повествовательной прозе, Демон, Мцыри в поэмах—оказываются музыкальными, любящими музыку.

Музыкальные моменты в поэзии Лермонтова—в стихотворениях, поэмах, драмах, повестях—это преимущественно пение, с инструментальным сопровождением или без него. Пение проходит у Лермонтова во многих стихотворениях, в большинстве его драм и повестей. Многочисленны случаи вводных песен.

Песни включены в стихотворения: «Баллада» («В избушке позднею порою»), «Венеция», «Тростник», «Русалка». Вводные песни содержат: поэмы «Кавказский пленник», «Азраил», «Последний сын вольности», «Измаил-бей», «Беглец», «Мцыри» (песня рыбки); драмы—запись сюжета о Мстиславе Черном (в основном подлинная народная русская песня), «Испанцы» (еврейский хор) и «Маскарад» (романс); повествовательная проза—повесть о Вадиме (песня Ольги и песня казака), «Бэла» (песня Казбича), «Тамань».



ЗАГЛАВНЫЙ ЛИСТ РОМАНСА „КИНЖАЛ“ НА СЛОВА ЛЕРМОНТОВА

Музей „Домик Лермонтова“, Пятигорск

В одних случаях в вводных песнях значение придано главным образом словам песен, как это обычно и естественно в поэзии, и о пении говорится преимущественно или исключительно ради песенного текста.

В других случаях—это составляет редкую особенность в поэзии—наряду с текстом песен выдвинуто и самостоятельное значение напева, и выдвинуто настолько значительно, что песенный текст, какого бы он ни был высокого достоинства, оставляет впечатление введенного ради характеристики напева. В «Вадиме», в «Тамани» даны две замечательные песни в народном стиле. Они приведены полностью и составляют по своему содержанию и характеру важный момент в обрисовке лиц, которые их поют, а через них и в выявлении самого замысла произведения. Но в ходе повествования эти песни даны лишь как момент позднейший и дополнительный к прежде данному изображению звуков пения и вызванного ими впечатления. Здесь поводом для введения песенной словесной формы в качестве органической части повествовательного произведения послужила у Лермонтова именно характеристика напева, музыкальной стороны песни.

Слияние и взаимопроникновение музыки и слов в песне, когда художественное целое является столько же музыкой, сколько и поэзией, это художественное равновесие словесно-поэтической и музыкальной сторон нигде не изображено Лермонтовым непосредственно. По существу же именно такое слияние охарактеризованной музыки, напева и приведенного затем текста песни дано в песне молодой контрабандистки в «Тамани» и в песне казака в «Вадиме»; кроме того, вся «Песня про купца Калашникова» изображена у Лермонтова именно как песня, т. е. как былинное пение гусляров.

В некоторых случаях у Лермонтова текст песен не приводится, а только обозначается, полно или намеком, их общее содержание.

Наконец, встречаем у Лермонтова случаи, когда о словесном содержании песни даже не упомянуто и вся сила впечатления от песни изображена зависящей исключительно от ее напева, так что у читателя отнята прямая возможность восполнить характеристику напева, т. е. собственно музыкального содержания, иным, внемузыкальным содержанием.

В примерах этого рода то обстоятельство, что не слышно слов песен, может быть отнесено за счет дальности расстояния, и, таким образом, выделение именно музыки песен становится вполне естественным. Для Лермонтова как раз и характерно то, что он дает звучать песне издали, когда слов не слышно. Здесь не ситуация подсказывает характеристику одной музыкальной стороны песни, но, наоборот, свойственное Лермонтову особенное внимание к этой стороне песни подсказывает ему в иных случаях изображение соответствующей ситуации для того, чтобы это предпочтение напева представало как неизбежно вытекающее из нее.

В ряде случаев Лермонтов отдает предпочтение в песне не только напеву перед словами, но и звукам сопровождающих пение инструментов перед пением,—это уж совсем необычное явление в поэзии.

В ряде случаев персонажи произведений Лермонтова охарактеризованы именно через посредство характеристики напева песен, какую они поют. Это прежде всего молодая контрабандистка в «Тамани» и казак в «Вадиме»; это Тамара (испанка в вариантах) в «Демоне», грузинка в «Мцыри», литвин и литвинка в «Литвинке», Зара (Селим) в «Измаил-бее», Ада в «Ангеле смерти» и др.

Лермонтов показывает и то, как под глубоким влиянием музыки, именно звуков пения и инструмента, помимо слов, наступает переломный момент в жизни персонажа, что влечет и перелом в развитии сюжета произведения.

Народная музыка проходит у Лермонтова, исключая несколько лирических стихотворений, во всех поэмах, кроме «Тамбовской казначейши», и в ряде произведений в прозе. Главным образом это музыка кавказских народов («Мцыри», «Демон» и другие поэмы; «Ашик-Кериб», «Бэла»). Русская народная музыка проходит в «Вадиме», в «Тамани», в драме «Menschen und Leidenschaften» («Люди и страсти»), в записи сюжета о Мстиславе Черном, в поэме «Последний сын вольности»; наконец, вся «Песня про купца Калашникова» дана как песня гусляров. В произведениях Лермонтова также даются указания на музыку испанскую, еврейскую, литовскую, итальянскую (поэма «Джюлио», стихотворение «Венеция»). Опера, концертное исполнение или домашнее музицирование проходят в драмах «Странный человек» (дважды говорится об игре на фортепиано) и «Маскарад» (пение романса), в «Княгине Лиговской» (опера «Фенелла»), в «Княжне Мери» (пение романса, замечание об итальянской опере вообще), в повести о Лугине (пение романса, вальс на шарманке).

В творчестве Лермонтова поражает не только обилие, но и многообразие музыкальных эпизодов и моментов, функцию и значение которых мы рассмотрели в важнейших случаях.

Лермонтов расширяет самую область поэзии и существенно обогащает ее тем, что, ставя и разрешая задачу передачи средствами поэзии характера собственно музыкального впечатления, он не только не теряет из виду единственно реальной, звуковой основы музыкального искусства, но всецело фиксирует свое внимание именно на ней.

Творчество Лермонтова, освещенное с точки зрения подлинно музыкального сознания, не может не играть плодотворной воспитательной роли в области собственно музыкальной культуры.

Тема «Музыка в жизни и творчестве Лермонтова»—не случайная тема: если не учитывать роли и значения музыки для Лермонтова, представление о нем как о человеке и поэте будет неполным.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Поэзии Лермонтова с собственно музыкальной точки зрения мы попутно касались в нашей книге «Музыка в жизни и творчестве Пушкина» (Музгиз, 1937)— в главах 2-й и 3-й (стр. 49—50, 78—81). Тема настоящей работы кратко трактована также в нашей статье «Лермонтов и музыка (музыкальные номера в программе лермонтовского вечера)» («Литература в Школе» 1941, № 3, 90, 91), где попутно охарактеризованы неудачные попытки осветить вопрос о Лермонтове и музыке, проскользнувшие в юбилейной литературе 1939 г. (Подобное же задание, как в книге о Пушкине и в настоящей работе о Лермонтове, мы ставили себе в нашей работе «Воззрение Толстого на музыку».—«Эстетика Льва Толстого», ГАХН, М., 1929, 241—308.)

[2] А. Корсаков, Заметки о Белинском, Лермонтове...—«Русский Архив» 1881, кн. 3, 457

[3] 27 сентября 1818 г., в ряду трех комедийных пьес, единственный раз за весь год шла одноактная комическая опера «Мнимый невидимка, или исправленный от ревности муж» петербургского оперного дирижера и композитора Кавоса (музыка сборная; слова Шеллера). В том же году 3 и 10 декабря шла одноактная опера Буальдье «Женщина-невидимка, или таинственный замок». В 1819 г. эти оперы не шли ни разу. Неизвестно, шли ли они в 1827 г. Сокращенно называться «Невидимка» эти оперы не могли.

[4] В. Погожев, Столетие организации императорских московских театров, в трех книгах; 1906, вып. I, кн. 1 (1806—1826), 232.—В этой незаконченной (1908, кн. 3, 1826—1831) работе репертуар по дням дан, к сожалению, кончая 1825 г. (1908, кн. 2). Из этой работы я и беру данные о московских операх, дополняя их по другим источникам.

[5] Это служит лишним подтверждением того, что Арсеньева с Лермонтовым переехали в Москву осенью 1827 г. Если бы это было в 1826 г., как сообщает А. Зиновьев (В. Мануйлов, Новые воспоминания о Лермонтове (А. Зиновьева).— «Литературный Архив», изд. Академии наук СССР, 1938, 426—431), то впервые Лермонтов увидел бы оперу «Князь Невидимка» семь лет назад, а не восемь, как он сам указывал.

[6] Б. Эйхенбаум в своем комментарии к этому наброску (Лермонтов, изд «Academia», V, 497) говорит: «Один из исторических замыслов Лермонтова, которым он в это время увлекался (ср. поэму „Последний сын вольности")». Однако историчности здесь нет совсем или даже менее, чем, скажем, в ряде знакомых Лермонтову литературных вымыслов о князе Владимире и окружающих его богатырях: в поэме «Руслан и Людмила» Пушкина, в «старинной повести» «Предслава и Добрыня» Батюшкова, в русской сказке «Три пояса» Жуковского.

[7] См. Лермонтов, изд. «Academia», I, 495, 499.—Пиксис—вероятно, Иоганн, младший из двух известных братьев—артистов (скрипач—Прага, пианист—Париж) и композиторов, писавший также и вокальные произведения (три оперы и водевиль).

[8] Маурер (1789—1878)—скрипач-виртуоз, дирижер и композитор, в юные годы выехавший из Германии в Россию. На Западе лучшие артисты исполняли его концерт для четырех скрипок с оркестром (впервые в 1838 г.).

[9] «Собрание сочинений Лермонтова», 1873, I, стр. XVIII.

[10] П. Висковатов. М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество, М., 1891, 40.—Последние слова Висковатов, однако, прибавляет от себя, когда приводит цитируемые Пыпиным на стр. XIX его биографического очерка строки воспоминаний о Лермонтове А. Зиновьева и делает при этом отсылку к этой странице; здесь, как и в ныне напечатанных воспоминаниях А. Зиновьева, совсем ничего не говорится ни о музыкальном исполнении Лермонтова на экзамене, ни вообще о его музыкальности.

[11] П. Мартьянов, Рассказы Христофора Саникидзе о Лермонтове.—«Исторический Вестник» 1895, № 2, 600.

[12] Ф. Ф. Майский поделился со мною частью материалов о годах обучения Лермонтова в Университетском пансионе, обнаруженных им в Московском областном архиве. Ему впервые удалось определить учителей музыки в пансионе,—их было немало,—из чего можно заключить, что на обучение музыке было обращено большое внимание. В пансионе обучали: в начальных классах на фортепиано—Александр Димлер и Иван Нейдинг, на скрипке—Карл Геништа (вероятно, из той же семьи, что и видный композитор и пианист того времени Иосиф Геништа, 1795—1853); в высшем классе обучал на фортепиано Данила Шпревиц, на скрипке—Лукиан Жолио; итальянскому пению—Виталий Перотти; на флейте—Александр Купфершильд («по билетам», т. е. по особому желанию учащегося и за дополнительный взнос). Был даже свой постоянный настройщик (Олимпий Нагаевский).

[13] В комментарии В. Мануйлова к письмам Лермонтова (Лермонтов, изд. «Academia», V, 571) приведенные слова А. Шан-Гирея почему-то отнесены к следующему периоду жизни Лермонтова: «Уже в Петербурге, как сообщает А. П. Шан-Гирей...». Но мемуарист здесь говорит именно о московском периоде,—возвращается к нему в приведенных у меня словах, после нескольких строк отступления о дальнейших годах Лермонтова, и продолжает речь о байронизме у Лермонтова московского периода.

[14] «Записки неизвестного гусара о Лермонтове» (А. Тирана). Публикация и объяснительная статья В. Мануйлова.—«Звезда» 1936, № 5, 186.

[15] П. Мартьянов, Дела и люди века. Отрывки из старой записной книжки, статьи и заметки, 1893, II, 151 (статья «Новые сведения о М. Ю. Лермонтове»).

[16] М. Лонгинов, Сочинения, 1915, I, 293, заметка «О литературной деятельности Лермонтова» (1857), или: «Русский Вестник» 1857, IX, Современная летопись, 238, «Письмо в редакцию».

[17] Постоянный доныне перевод слов письма: «duo de Sémiramis» как «дуэт Семирамиды», неправилен; дуэт предполагает двух исполнителей, хотя, конечно, в быту можно одному петь основную мелодию дуэта. А. Верещагина вряд ли могла сделать ошибку в обозначении дуэта: здесь не имя оперной героини, а название всей оперы. В ней четыре дуэта—Семирамиды и Арзас (два), Семирамиды и Ассура, Арзас и Ассура, и какой из этих дуэтов любил и пел Лермонтов—остается неизвестным.

[18] Объявление о том, что поступила в продажу в магазине Бернара аранжировка «Фенеллы» для фортепиано, без пения, цена 10 руб., дано в «Северной Пчеле» 1834, № 79, от 7 апреля.

[19] Я. Костенецкий, Воспоминания из моей студенческой жизни.—«Русский Архив» 1887, кн. 1, 115.

[20] «Воспоминания о Лермонтове, письмо из Пятигорска. В. Д. К.».—«Новое Обозрение», Тифлис, 1891, № 2628 от 14 августа. Передан разговор с Э. Шан-Гирей, происходивший в августе 1889 г., через несколько дней после открытия памятника Лермонтову в Пятигорске.

[21] «Северная Пчела» 1836, № 261 от 13 ноября.

[22] А. Вольф, Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Две части. Спб., 1877, ч. I, 58.

[23] «Северная Пчела» 1834, №№ 94, 104, 121, апрель-май.

[24] Там же, № 94 от 28 апреля и № 272 от 29 ноября и 1836, № 261 от 13 ноября.— Передавали, что однажды пришлось даже отменить неожиданно назначенное на утро полковое учение в стоявшем в Царском Селе гусарском полку, в котором служил Лермонтов, в виду того, что вечером шла «Фенелла» и офицеры выехали в Петербург (П. Мартьянов, цит. соч., II, 149—150, статья «Новые сведения о М. Ю. Лермонтове»). Если это и анекдот, то характерный для своего времени.

[25] П. Мартьянов, цит. соч., I, 173, заметка «М. И. Глинка и граф Виельгорский».

[26] «Северная Пчела» 1834, № 34 от 12 февраля. Отчет о первых постановках «Фенеллы».

[27] Нам представляется несколько преувеличенной точка зрения Б. Неймана, согласно которой первенствующее значение для Лермонтова имело политическое содержание оперы,—см. его работу «Лермонтов и театр».—«Октябрь» 1938, № 12.

[28] Следует, однако, отметить, что собственно музыкальная сторона постановки была далеко не безупречной. Постановкой «Фенеллы», в ряду нескольких других опер, совершилось превращение немецкой водевильной труппы в оперную; за исключением главных ролей, остальные роли исполняли водевильны артисты. «При таких данных исполнение „Фенеллы" в музыкальном отношении не могло не быть до крайности безобразным». «Наши же столичные дилетанты, не избалованные в отношении хорошего ансамбля, не обращали внимания на то, что Нейрейтер берет полутоном выше или ниже, или что Шварц или хоры идут совершенно в разлад с оркестром. Это считалось пустяками. Взоры зрителей находили себе более пищи, чем слух».—А. Вольф, цит. соч., ч. I, 36. Далее здесь же о Новицкой, также Телешовой и Голланде по существу то же, что в «Северной Пчеле».

[29] А. Вольф, цит. соч., ч. I, 36—37.

[30] П. Висковатов, цит. соч., 408.

[31] В комментарии к данному стихотворению в изд. «Academia» (II, 210) читаем: «По поводу „Казачьей колыбельной песни" имеются рассказы, основанные на свидетельствах очевидцев. Передают, будто Лермонтов, возвращаясь из Чечни (после сражения при Валерике), остановился в станице Червленной. В доме, где он остановился, казачка пела над колыбелью ребенка. Вдохновленный ее песнями, Лермонтов тут же на клочке бумаги написал карандашом свою „Казачью колыбельную песню"».

На самом деле более или менее достоверным может быть признан только один рассказ, действительно принадлежащий очевидцу. Это—сообщение казака Кулебякина, со слов урядника Гребенского полка Л. Барискина, помещенное в «Терских Ведомостях» 1886, № 19, и пересказанное в «Новостях» 1886, № 64, и «Петербургской Газете» 1886, № 63. Когда Барискин привел Лермонтова на квартиру, «никого из хозяев не было дома, кроме ребенка, спавшего в колыбели». Квартира понравилась Лермонтову, и он, «усевшись в избе за столом, тотчас же стал писать что-то карандашом на клочке бумаги», а затем прочел Барискину свою «Казачью колыбельную песню».

Подробности, которые находим в позднейших сообщениях, принадлежащих К. Каминскому («Терек» 1911, № 3980) и Г. Ткачеву («Станица Червленная», 1912, вып. I), содержат явный элемент выдумки.

[32] «Северная Пчела» 1841, № 37 от 17 февраля.

[33] Там же, № 67 от 24 марта.

[34] «Фенелла», шедшая в немецкой опере несколько первых сезонов в среднем 25—30 раз в год, постепенно перестала особенно привлекать публику; в 1838/39 г. опера шла только 15 раз, в следующий сезон—10 раз, а в последний сезон при жизни Лермонтова—всего 6 раз (по данным «Хроники петерб. театров...» А. Вольфа).

[35] Дальше в той же газетной заметке говорится об успехе в Петербурге одного романса Ф. Толстого, а затем о «наших любимых артистах Петровых», т. е. басе Петрове и контральто Воробьевой (Петровой), выехавших на концерты в Москву, которая, таким образом, услышит «истинно русские мотивы Глинки», «его многочисленные романсы из уст лучшей его исполнительницы». Следует извещение о нововышедшей серии 12 романсов Глинки, еще о двух его романсах и о двух его пьесах для фортепиано: «Болеро» и «Вальс-фантазия» («имевшая в Петербурге такой обширный успех»).

[36] Конечно, именно данные строки из драмы П. Висковатов пересказал в своей работе о Лермонтове, характеризуя на основании их, как бы на основании документального свидетельства, музыкальность матери Лермонтова.

[37] П. Висковатов, цит. соч., 144.

[38] Так в издании сочинений Лермонтова под ред. П. Висковатова (1891, III, 61). В изд. «Academia» (III, 653) вместо «струн» дано «бурь». Предполагаем здесь опечатку или описку самого Лермонтова.

[39] В картине танца Тамары Лермонтов довольно близко повторяет картину танца Леилы из поэмы «Хаджи Абрек» (1833—1834), не повторяя неестественного сочетания пляски и пения в одном лице:

Развеселить его желая,
Леила бубен свой берет.
В него перстами ударяя,
Лезгинку пляшет и поет.

Обе с бубном: Леила «вертит его над головой»; Тамара «кружа его над головой». О Леиле: «восторгом детским, но живым душа невинная объята»; о Тамаре: «веселья детского полна».

ВРУБЕЛЬ И ЛЕРМОНТОВ

Статья С. Дурылина

I

Александр Иванов и Гоголь; Н. Н. Ге и Лев Толстой; Левитан и Чехов; Репин и Гаршин—вот наиболее известные и тесные сочетания писателей и художников из числа известных в России. Эти сочетания возникают, прежде всего, из личной дружбы, связывающей художника с писателем; и как ни сложны были отношения Гоголя к Александру Иванову, как ни много было скрытых и явных драматических моментов в этих отношениях, они не могут быть названы иначе, как дружбой; то же самое надо сказать и о тесной духовной близости, бывшей на закате дней между Л. Толстым и Н. Н. Ге, и то же самое неизбежно повторить об отношениях И. И. Левитана к А. П. Чехову и И. Е. Репина к В. М. Гаршину. Все они были людьми одной эпохи, и дружество жизненное питалось у них общностью творческих устремлений (Гоголь и Иванов), единством мировоззрения (Л. Толстой и Ге), близостью художественных восприятий (Чехов и Левитан), сходством общественных исканий (Репин и Гаршин). Когда Ге являлся иллюстратором произведений Толстого («Чем люди живы»), или когда Репин создавал рисунок к «Художникам» Гаршина, они карандашом и кистью повторяли то, что Толстой и Гаршин написали пером,—до того единомышленно было их творчество. И недаром у нас есть, так сказать, перекрестные отзывы Толстого о картинах Ге, и Ге—о произведениях Толстого, Гаршина—о картинах Репина, и Репина о рассказах Гаршина; это отзывы художников, идущих параллельными путями к общей творческой цели, к одному нравственно-общественному идеалу[1].

Врубель родился через 15 лет после смерти Лермонтова (1856), а первые его работы, связанные с Лермонтовым (первый «Демон», 1886), начаты незадолго до полувековой годовщины со дня смерти поэта. Врубель не был знаком с остававшимися в 1880—1890 гг. в живых современниками Лермонтова. Собрание сочинений Лермонтова в обычном глазуновском издании 80-х годов—вот весь источник, из которого Врубель черпал свое знакомство с Лермонтовым. Заметим, что издание это было далеко не полным; в нем отсутствовало несколько юношеских поэм и очень много лирических стихотворений, опубликованных позднее. С наибольшей полнотой из всех произведений Лермонтова Врубель мог познакомиться только с «Демоном»: уже в 4-м глазуновском издании «Сочинений Лермонтова» под редакцией П. А. Ефремова «Демон» печатался с вариантами и с четырьмя первоначальными очерками поэмы.

И несмотря на эту скудость источников для знакомства с Лермонтовым, Врубель поражал всех, кто пристально вглядывался в его творчество, необыкновенной близостью к Лермонтову. Эта близость не значит—только особая внимательность художника-иллюстратора к иллюстрируемому писателю—внимательность, переходящая в талант распознания стиля

его произведения. Таким талантом внимания к Гоголю обладал, например, его первый иллюстратор А. А. Агин (1816—1875), создавший 100 рисунков к «Мертвым душам». У него была настоящая художническая влюбленность в поэму Гоголя. Агин художнически любовался героями Гоголя, выискивал в них и в их быте то характерную черту, то острую деталь, то курьезную подробность. Своими рисунками Агин стремился подать Гоголю руку помощи в сатирической борьбе с Чичиковыми и Собакевичами, и очень характерно, что Гоголь 1846 г., Гоголь накануне «Переписки с друзьями», отверг эту помощь, отказавшись включить рисунки Агина в новое издание «Мертвых душ». Не менее характерно, что Агин чувствовал свою близость не к Гоголю вообще, а любовь к его книге, только к его книге, которую он мечтал украсить, объяснить, подкрепить своими рисунками. Вне этой книги и этих рисунков у Агина нет связи с Гоголем. Это, в точном смысле слова, связь иллюстратора с иллюстрируемой книгой и только через нее и в ее пределах—связь с автором.

Более поздний и еще более яркий пример творческого внимания художника к произведению писателя—иллюстрации Александра Бенуа к «Медному всаднику» и к «Пиковой даме» Пушкина. Иллюстрации эти пользуются заслуженной славой. Александр Бенуа—превосходный знаток Петербурга конца XVIII—начала XIX столетий и читатель, глубоко чувствующий стиль пушкинского повествования. В том, что Бенуа привносит своего в иллюстрируемые им произведения поэта, нет вымысла, а есть только домысел, почти всегда высоко-вероятный домысел, графически восполняющий повести Пушкина. Бенуа придает повествованиям Пушкина стилистически безукоризненный культурно-живописный фон, он ставит героев Пушкина на твердую художественно-графическую почву, возделанную с двойной любовью—к старому Петербургу и к вечно новому Пушкину. Однако и Бенуа, подобно Агину, остается с Пушкиным только в книге Пушкина. В произведениях самого Бенуа, среди его «Версалей» и его русского «XVIII века» напрасно было бы искать работ, имеющих хотя бы отдаленное родство с Пушкиным.

Врубель был замечательным иллюстратором Лермонтова—в этом признании сходятся одинаково и исследователи творчества Врубеля и те, кто изучает судьбы Лермонтова в его отражении у художников. Кроме иллюстраций к Лермонтову, Врубелю принадлежат три великолепных рисунка к «Анне Карениной» Л. Толстого и несколько превосходных иллюстраций к «Моцарту и Сальери» Пушкина. В этих рисунках Врубель достигает вершины зрелого мастерства; в художественной «толстовиане» и «пушкиниане» рисункам Врубеля принадлежит одно из первых мест. Но работы Врубеля, посвященные Толстому и Пушкину, несравнимы с его же работами к Лермонтову. Работая над Толстым и Пушкиным, Врубель работал над писателями ему интересными и им ценимыми и дал прекрасные отклики на их произведения. Пришло время, Толстой стал чужд Врубелю—и он резко отстранился от всяких творческих встреч с ним. С Пушкиным Врубель не порывал связи никогда, но только в конце жизни еще раз отозвался на его поэзию (рисунок «Перстами легкими, как сон»). Наоборот, работая над иллюстрациями к Лермонтову, Врубель откликался на его поэзию как на что-то творчески родственное, он давал отзвук на лермонтовскую поэзию как на нечто изнутри ему близкое, неотторжимое от его собственного бытия. Лермонтов живет во всем творчестве Врубеля. Невозможно говорить об основных темах и приемах Врубеля,

не припоминая путей и перепутий творчества Лермонтова. И обратно: изучая Лермонтова, погружаясь в сложную историю создания «Демона» или «Мцыри», невольно входишь в художественную мастерскую Врубеля, ища там соответствий и аналогий к творческому делу Лермонтова.

Врубель—не только непревзойденный иллюстратор Лермонтова: он художник, во многом родственный Лермонтову.

Так тема «Лермонтов и Врубель» оказывается несравненно шире и темы о дружбе художника и поэта (Гоголь и А. Иванов, Чехов и Левитан) и темы—поэт и его лучший иллюстратор (Гоголь и Агин, Пушкин и А. Бенуа). Все, кто вспоминает и пишет о Врубеле-юноше, молодом, взрослом и, наконец, пожилом человеке, неизменно вспоминают о его читательской любви к Лермонтову, и прежде всего к его «Демону». Врубель читает, перечитывает Лермонтова, много знает наизусть, любит читать вслух, но в ранних рисунках Врубеля еще нет следа этого интереса к Лермонтову.

В эти ранние годы Врубель отразил в своих рисунках целый мир образов мировой литературы от Данте до Тургенева, но среди них не было Демона.

Первое из дошедших до нас упоминаний о «Демоне» Врубель сделал в 1875 г., но в связи не с поэмой Лермонтова, а с оперой А. Г. Рубинштейна, только-что появившейся на подмостках.

2 февраля 1875 г. студент-юрист Врубель в письме к сестре А. А. Врубель, сообщая о поклонниках русской оперы, в особенности «Юдифи» Серова и «Демона» Рубинштейна, передает язвительную реплику по их адресу: «Ну да,—подхватывает Александра Александровна Ленц (невеста), барышня очень острая и насмешливая..., что̀ может быть хорошего в опере „Цирюльник"!.. „Цирюльник"!.. другое дело—„Севильский Демон" или „Севильская Юдифь". Эта шутка, однако, до некоторой степени действительно характеризует оперные симпатии Жоржи, Николая Федотовича и вообще большинства Питера, перебесившегося от „Юдифи", „Демона". Остерегаюсь произносить какое-то ни было суждение о музыке этих опер, потому что я их даже не слыхал, замечу только, что их сюжет, нося глубоко трагический или лирический характер, и их прекрасно написанные либретто, потрясающая обстановка уже сами по себе производят такое сильное впечатление, что вас заставляет снисходительно относиться к музыке, и—с другой стороны учат произносить об операх, далеко не уступающих последним в музыкальном отношении, но ниже стоящих в отношении глубины сюжета, суждения вроде: „Это какая-то жижица, торопня, кабак..."»[2].

В шутливом отклике на оперные увлечения приятелей Врубель уже утверждал, что «сюжет» «Демона» «носит глубоко трагический или лирический характер», что своей «глубиною» опера, написанная на сюжет «Демона», неизбежно будет превосходить всякую другую.

Любовь к Лермонтову и «Демону» крепла у Врубеля в те годы (1880—1884), когда он был в Академии художеств, но и в это время еще отсутствовал его художественный отзвук на поэму.

Подобно Лермонтову, долгие годы ничего не выносившему на суд читателя из своей замкнутой мастерской поэта, все усилия Врубеля в эти годы были сосредоточены на обретении такого мастерства, которое было бы послушно велениям вдохновения. 11 июня 1883 г. он делал сестре знаменательное признание: «Вдохновение—порыв страстный неопределенных желаний, есть душевное состояние, доступное всем, особенно в молодые

годы; у артиста оно, правда, несколько специализируется, направляясь на желание что-нибудь воссоздать, но все-таки остается только формой, выполнять которую приходится не дрожащими руками истерика, а спокойными ремесленника. (Пар двигает локомотив, но не будь строго рассчитанного, сложного механизма, не доставай даже в нем какого-нибудь дрянного винтика, и пар разлетелся, растаял в воздухе и нет огромной силы, как не бывало). Так вот работа и думы берут у меня почти весь день».

Эти слова молодого Врубеля важны для понимания всего его творчества, и особенно его работ, связанных с Лермонтовым. Врубеля не раз упрекали в хаотичности его творчества, в причудливости его вдохновения, а рецензенты его рисунков к Лермонтову высказывали прямые обвинения в технической неумелости и даже в графической неграмотности. В действительности Врубель никогда не исповедывал примат вдохновения над мастерством и, наоборот, всегда утверждал, что художник должен встречать порыв вдохновения «не дрожащими руками истерика, а спокойными ремесленника». Этими все более и более уверенными руками мастера Врубель встречал все «порывы», влекшие его к темам, роднящим его с Лермонтовым.

Невозможно постичь графическую сложность и вместе величественную простоту рисунков Врубеля к Лермонтову, нельзя по-настоящему оценить колористическое великолепие и сдержанную суровость его «Демонов», если не помнить об этой упорной предварительной работе, проделанной Врубелем в его академические годы. Врубель писал сестре: «Я прильнул, если можно так выразиться, к работе; переделывал по десяти раз одно и то же место... Я считаю, что переживаю момент сильного шага вперед»[3]. Когда Врубель отдался в киевский период своим творческим «порывам» (его собственное слово), для него не существовало уже художественно-производственных препятствий к творческому воплощению его высоких и могучих замыслов.

Блестящее мастерство Врубеля не многим было видно в те далекие годы, но те, кому оно было видно, сохранили о нем яркую память.

М. В. Нестеров, учившийся в Академии художеств одновременно с Врубелем, рассказывал: «Я помню его в Академии. Огромный зал амфитеатром. Натурщик стоит на возвышении, а мы все его пишем, расположившись с мольбертами по амфитеатру. Выше всех скульпторы—лепят. Как-то писали группу, третной этюд. Все пишут всю группу. Врубель сидел ниже всех, у самого натурщика, никакой группы не писал, писал один „следóк“—ступню и ногу до колена. Я прошел мимо него—и ахнул. Все наши рисунки,—а многие рисовали отлично,—ничего не стоили перед ним: у него один „следóк“,—да в нем такая красота! А он никогда не искал никакой красивости. Только смотрел. Только вникал—и писал. А выходила не красивость, а красота»[4].

Весной 1884 г. Врубель переехал в Киев для работы в Кирилловской церкви. Врубелю пришлось в 1884 г. написать «пробную» композицию «Благовещение» (акварель и масло), где византийские контуры ангела овеяны утренней дымкой раннего Возрождения.

С ноября 1884 по апрель 1885 г. Врубель жил в Италии, напитываясь впечатлениями византийского искусства и ранних возрожденцев, у которых ангел был одной из излюбленных тем и образов. Как сообщает Н. А. Прахов в своих неизданных воспоминаниях о Врубеле, «Михаил

Александрович в Венеции задумал написать картину на тему: „По небу полуночи ангел летел...“. В „венецианском альбоме“ сохранился схематический набросок, интересный по расположению крыльев не как у ангела на иконах, а как у летящей птицы, т. е. горизонтально, с изгибом»[5]. Иными словами, у врубелевского ангела был тот самый полет, что много лет спустя изображен в «Летящем Демоне».

Вернувшись из Венеции в Киев, Врубель не оставил мысли о картине на сюжет «Ангела» Лермонтова. В октябре 1886 г. он писал сестре: «Васне-



ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ДЕМОНУ“
„НА ТРУПЫ ВСАДНИКОВ ПОРОЙ
ВЕРБЛЮДЫ С УЖАСОМ ГЛЯДЕЛИ“
Рисунок М. Врубеля, 1890—1891 гг.

Русский музей, Ленинград

цов уступает мне свою мастерскую во Владимирском соборе, где решил быстро катнуть „По небу полуночи“»[6].

Дальнейшие известия о картине отсутствуют: повидимому, она не пошла далее венецианского наброска. Но примечательно, что первый творческий отклик со стороны Врубеля вызвало то стихотворение, которое является в творчестве Лермонтова антиподом «Демона». И как Лермонтов никогда в течение своей поэтической деятельности не разлучался с темой «Ангела», так не разлучался с нею и Врубель: тема «Ангел», как и тема «Демон», у них проходит через всю жизнь.

В киевский период (1884—1889) Лермонтов—«властитель дум» Врубеля. По воспоминаниям Б. Яновского, Врубель «обожал Пушкина и Лермонтова и любовь к этим поэтам проявил в чудных иллюстрациях. Толстого Врубель не любил, к Тургеневу и Достоевскому был равнодушен»[7]. Как

вспоминает Н. А. Прахов, Врубель «любил говорить о литературе, цитировать стихи Лермонтова, особенно „По небу полуночи ангел летел“ и „Три пальмы“»[8]. Другим любимым стихотворением Врубеля был «Пророк»: «„Пророка“ цитировал и читал по памяти целиком и Лермонтовского и Пушкинского,—вспоминает тот же Прахов,—трудно сказать, какому из двух отдавал предпочтение»[9]. Тема «Пророк» стала также излюбленной в искусстве Врубеля.

В 1884 г. Врубель впервые написал своего «Пророка». Это была голова пророка Моисея, под фреской «Сошествие святого духа» в Кирилловской церкви. Вопреки обычной традиции, Моисей изображен не седокудрым старцем с грозным взором, а молодым, безбородым, с прекрасным лицом, исполненным внутренней тревоги, с широко раскрытыми глазами, в которых горит неугасимая мысль. Ранний и внимательный свидетель творческой жизни Врубеля в Киеве, а впоследствии незаменимый его биограф, художник С. П. Яремич, еще при жизни Врубеля писал: «Лицо ‹пророка Моисея›, обрамленное пышной массой волос, приобретает особый интерес чрезвычайной близостью по типу ко много раз трактованному „демону“»[10]. В своей книге о Врубеле Яремич пришел к окончательному выводу: «Демон Врубеля—властный, величавый, вечно мятущийся тревожный пророческий дух, и как знаменательно его проявление в самом начале своего возникновения в образе пророка»[11].

Вывод Яремича неоспорим. Стоит вглядеться в ту «голову Демона» на фоне снеговой вершины и диких скал, которою Врубель иллюстрировал финал поэмы «Демон», чтобы тотчас же вспомнить о кирилловском «Пророке». Как у Демона, так и у Пророка запечатлены в неотрывно устремленном взоре глубокая скорбь и вместе величие существа, не знающего, что́ такое покорность и рабство. «Моисея» должно считать первым очерком врубелевского Демона, черты которого явственно проступают сквозь византийский абрис «святого пророка».

Первый «Демон» был начат Врубелем в 1885 г. в Одессе, где художник провел полгода (июнь—декабрь). В условиях житейского унижения и материальных бедствий пред Врубелем впервые творчески возник издавна любимый образ—властный и могучий. А. П. Иванов, пользовавшийся для своей биографии Врубеля рассказами его сестры и жены, пишет с их слов: «Образ Демона мерещился ему с самого отрочества. Неоспоримо духовное сродство Врубеля с Лермонтовым; справедливость этой мысли не исчерпывается лишь тем, что заветная творческая мечта художника, неизменно владевшая им всю жизнь, носит название одинаковое со столь же заветною мечтою поэта... Когда в раннем отрочестве он ‹Врубель› впервые встретился с великою поэмою, он узнал в ней нечто уже знакомое, уже ранее возникавшее из недр его собственного сердца в облике младенчески смутных и еще неназванных предчувствий. С той поры дотоле безыменное получило для Врубеля имя „Демона“. Когда же окрепло его пластическое мастерство, заветною думою стало для Врубеля: воплотить своего Демона в зрительных символах собственного искусства»[12].

Писавшие о Врубеле не отмечали, что «Демон» 1885 г. был первой картиной Врубеля, первым его произведением, в котором он как художник решал большую, самодовлеющую художественную задачу. До «Демона» Врубель «пробовал» себя лишь в небольших акварелях, рисунках, набросках да в монументальных церковных работах, где был

связан темой, стилем, назначением, даже местоположением своих произведений. Теперь, чувствуя высокий прилив творческих сил и верно почувствовав столь же высокую меру своих художественных возможностей, он принимается за свое первое ответственное произведение— и посвящено оно «Демону».

Единственным человеком, видевшим врубелевского первого «Демона» в Одессе, был В. А. Серов. «Врубель начал писать „Демона" на фоне горного пейзажа. В. А. Серов, очень часто видавший тогда своего академического товарища, так как жили они в одном и том же доме, рассказывает, что для пейзажа Врубель пользовался фотографией, он не помнит ясно, что именно было изображено на ней, но в опрокинутом виде снимок представлял удивительно сложный узор, похожий на угасший кратер или пейзаж на луне, который был использован для фона в картине»[13]. Со слов В. А. Серова, А. П. Иванов сообщает, что картина Врубеля «в Одессе представляла собою поясное изображение „Демона" двумя масляными красками, белой и черной»[14].

В январе 1886 г. Врубель вернулся в Киев и продолжал работу над «Демоном». По словам художника Н. К. Пимоненко, «Демон был в сидячем положении, со сложенными на коленях руками и по типу очень близко походил на скульптурного Демона в собрании А. П. Боткиной»[15].

Как можно заключить из этих скудных сведений, первый «Демон» по композиции был близок к тому сидящему, юному, полному сил, «Демону» с могучими руками, охватывающими колени, которого Врубель написал в Москве в 1890 г.

Одновременно с «Демоном» Врубель работал в Киеве в 1886 г. над «Восточной сказкой» (для собрания И. Н. Терещенко). Тема Востока, с его экзотической яркостью, с его переливчатыми красками, с его звучащим колоритом, была для Врубеля столь же излюбленной, как и для Лермонтова.

В «Восточной сказке», с ее коврами, тканями и женщинами из сказок Шехерезады, Врубель как бы создавал нужный фон для своего «Демона»; то же повторилось и в «Девочке на фоне персидского ковра», написанной в том же 1886 г.; через несколько лет вся роскошь этих тканей, вся самоцветная пестрядь этих ковров понадобятся Врубелю для грузинских ковров и плахт его Тамары в иллюстрациях к «Демону»,—и более того: вся эта сказочная радуга цветов и узоров отразится, еще позже, на радужном оперении Демона.

Н. А. Прахов сообщает в неизданных воспоминаниях: «В Киеве в то время ⟨1886—1888 гг.⟩ была хорошая опера. Антрепренер Прянишников был человек культурный, старался хорошо ставить спектакли и давать новые оперы. В их числе был „Демон" Рубинштейна. Пел его прекрасный артист И. Тартаков. На первый спектакль моя мать взяла ложу и пригласила в нее Врубеля, а после спектакля мы все поехали к нам пить чай. Все были под впечатлением новой музыки, прекрасного пения и хорошей постановки спектакля, Врубель много говорил о музыке, об образе Демона, декламировал отдельные цитаты из Лермонтова и, пока моя мать готовила чай и закуску,—взял акварель, кусочек бумаги и стал „на память" изображать одну из хористок с кувшином на плече. Эта акварель сейчас в Киевском музее русского искусства. Врубель называл ее: „Ходим мы к Арагве светлой"». Этот рассказ показывает, как сильно отзывался Врубель на все, что было связано с «Демоном». Работая в тяже-

лых условиях, отрываясь поневоле от «Демона» для других работ, Врубель предъявлял к себе исключительные требования, считая картину своим заветным созданием, и сурово отвергал то, что видел на холсте, ища новых воплощений излюбленного образа.

Из письма его отца А. А. Врубеля (11 сентября 1886 г. из Харькова) можно узнать, к чему Врубель пришел в результате почти годовой работы над «Демоном»: «Ни одного стола, ни одного стула. Вся обстановка два простых табурета и кровать. Ни теплого одеяла, ни теплого пальто, ни платья, кроме того, которое на нем (засаленный сюртук и вытертые панталоны), я не видал. Может быть, в закладе. В кармане всего 5 коп. à la lettre. Больно, горько до слез... мне было все это видеть... Слава еще богу... что Миша верит в свой талант и твердо надеется на будущность... Он чересчур углубляется... задумывается над делом, а потому оно у него идет медленно. Вообрази... после почти полугодичной работы над картиной Терещенко (величиной $^3/_4$ арш. в квадрате)... он при мне... решился бросить написанное и начать вновь...

Другая картина, с которой он надеется вступить в свет—Демон. Он трудится над нею уже год... и что же? На холсте (величиною $1^1/_2$ арш. вышины и 1 арш. ширины) голова и торс до пояса будущего Демона. Они написаны пока только одною серою масляною краской... На первый взгляд... Демон этот показался мне... злою, чувственною... отталкивающею... пожилою женщиной. Миша... говорит, что Демон—это дух, соединяющий в себе мужской и женский облик. Дух, не столько злобный, сколько страдающий и скорбный, но при всем том дух властный... величавый. Положим так, но всего этого в его Демоне еще далеко нет. Тем не менее Миша предан своему Демону... всем своим существом доволен тем, что он видит на полотне, и верит, что Демон составит ему имя. Дай бог... но когда? Если то, что я видел, сделано в течение года, то то, что остается сделать, в верхней половине фигуры и всю нижнюю, с окружающим пространством, должно занять... по крайней мере три года... При всем том его Демон едва ли будет симпатичен... для публики и даже для академиков»[16].

Отец художника, сожалея о сыне, не понимая его творческого подвига, верно предвидел участь его лучшего создания. Драгоценно то возражение, которое отец встретил со стороны сына по поводу Демона: «дух злобы»—это не Демон Врубеля: тот, кого он хочет воплотить,—это «дух... страдающий и скорбный, но при всем том дух властный, величавый».

В марте 1887 г. отец, вновь навестивший Врубеля, сообщает дочери: «Теперь пишет „Кармен“ (уже о Демоне ни слова) на 4-аршинном холсте! И когда кончит, намерен выставить ее в Киеве»[17].

Но весной этого года Врубель вновь возвращается к «Демону», несмотря на то, что, снова охваченный стремлением к монументальным изображениям, он создает в это же время свои эскизы «Воскресения» и «Надгробного плача» для Владимирского собора, все еще надеясь, что его позовут туда работать.

7 июня 1887 г. Врубель писал сестре: «„Демон“ мой за эту весну тоже двинулся. Хотя теперь я его и не работаю, но думаю, что от этого он не страдает и что по завершении соборных работ примусь за него с большей уверенностью и потому ближе к цели».

Эскизы Врубеля для Владимирского собора не были приняты его строителями, и художник снова готов был отдаться «Демону». В октябре 1887 г.

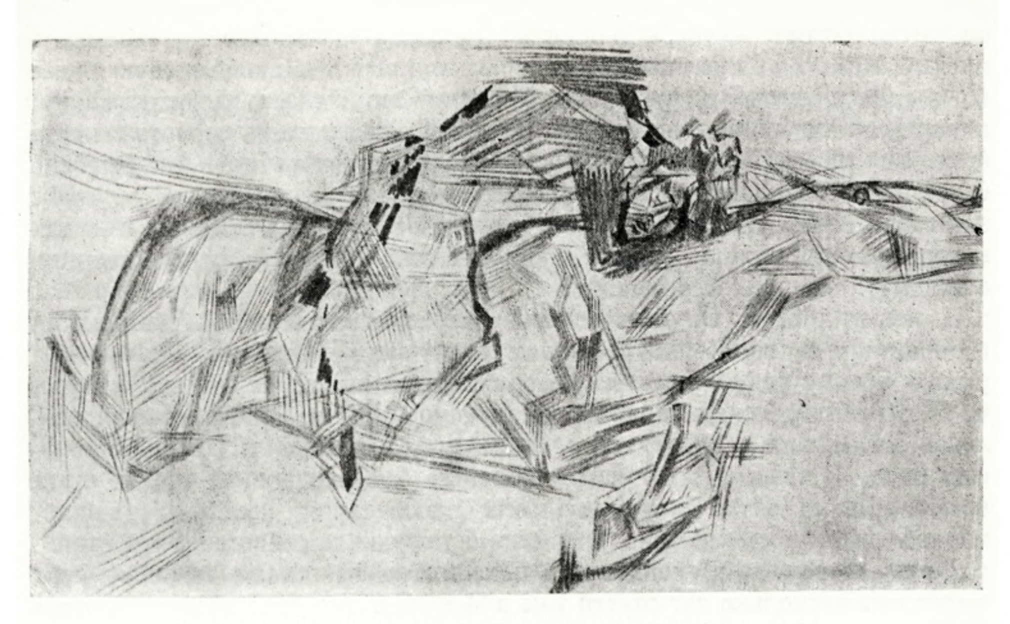


ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ДЕМОНУ“. „НЕСЕТСЯ КОНЬ БЫСТРЕЕ ЛАНИ“
ПЕРВЫЙ НАБРОСОК
Рисунок М. Врубеля. Первоначальный эскиз 1890 г.
Третьяковская галлерея, Москва

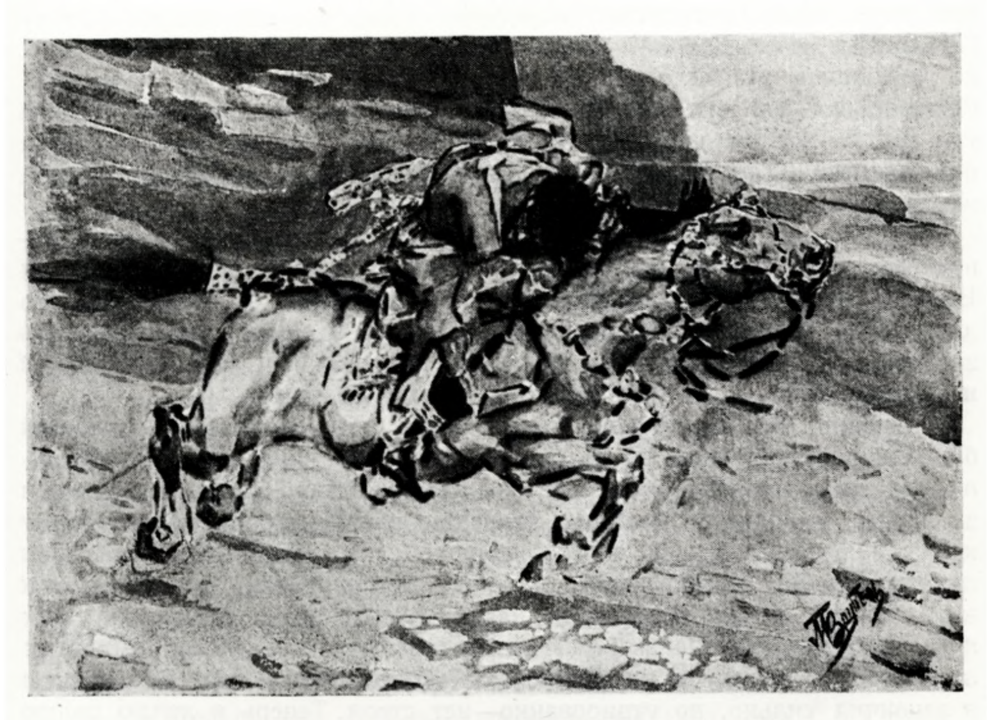


ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ДЕМОНУ“. „НЕСЕТСЯ КОНЬ БЫСТРЕЕ ЛАНИ“
Рисунок М. Врубеля, 1891 г.
Третьяковская галлерея, Москва

он писал сестре: «Теперь я здоров по горло и готовлюсь непременно писать „Христа в Гефсиманском саду" за эту зиму. „Демон" требует более во что бы ни стало и фуги да и уверенности в своем художественном аппарате. Спокойное сосредоточие и легкая слащеватость первого сюжета более мне теперь к лицу»[18]. Эти краткие строки примечательны: Врубель берет заказ на «Христа» для церкви в одной из усадеб для того, чтобы завоевать себе возможность свободной работы над «Демоном», для которого ему нужна полная «уверенность в своем художественном аппарате».

К концу 1887 г. Врубель словно разуверяется в своей способности красками воплотить «Демона». Ради него художник протягивает руки к новому роду искусства, которым доселе не владел,—к скульптуре. С. П. Яремич рассказывает: «В самом конце 1887 г. Врубель начал усиленно заниматься скульптурой. Предмет его работы был „Демон" в большом виде. В первый раз я увидел Михаила Александровича именно в это время. Лепил он в фигурном классе рисовальной школы Мурашко. Я начал тогда посещать школу; у меня осталось воспоминание, что характер лица большого Демона очень походил на ту голову, которая была вылеплена несколько лет спустя уже в Москве и которая находится теперь ⟨1911 г.⟩ в собрании А. П. Боткиной»[19].

Художник Н. И. Мурашко, стоявший во главе киевской рисовальной школы, пишет в своих воспоминаниях: «До 1888 г. включительно М. А. Врубель проводит в тесном сношении с нами. Учит в школе, делает без конца свои композиции: нарисовал очень выразительную фигуру Печорина и лепил Демона. Слепок из глины долго хранился у нас, пока не рассыпался; это было суровое молодое лицо с кучей волос на голове. Сформировать его нам никому не приходило в голову. Все своеобразное так трудно воспринимается.... Бедного Врубеля чуть не считали слегка помешанным. Так бывает трудно своеобразному талантливому иногда между нами, обыкновенными людьми»[20].

Этот второй врубелевский Демон, восходя по типу к первому, живописному, относится к тем «головам Демона», к которым впоследствии Врубель несколько раз возвращался и в живописи и в скульптуре. Но для самого Врубеля этот скульптурный Демон не имел самодовлеющего значения. Через скульптуру Врубель прокладывал себе извилистый и трудный путь все к тому же живописному Демону.

11 января 1888 г. Врубель писал сестре: «Я все праздники работал буквально высуня язык (пусть не навернется тебе параллель с Райским—ох, уж эти романисты, много раз они меня с толку сбили), я принялся за лепку. Я положительно стал замечать, что моя страсть обнять форму как можно полнее мешает моей живописи,—дай сделаю отвод,—и решил лепить Демона: вылепленный он только может помочь живописи, так как, осветив его по требованию картины, буду им пользоваться, как идеальной натурой. Первый опыт гигантского бюста не удался—он вышел очень впечатлителен, но развалился; следующий маленький—в $^1/_3$ натуры я закончил сильно, но утрированно—нет строя. Теперь я леплю целую фигурку Демона. Этот эскиз, если удастся, я поставлю на конкурс проектов памятника Лермонтову; кроме того с него же буду писать—словом, в проекте от него молока, сколько от швейцарской коровы. Васнецов, когда я перед ним развертываю такие перспективы, всегда подсмеивается: „да, я ведь знаю, вы очень практичны"»[21].

Ирония действительно очень практичного Васнецова была неуместна: ему была непонятна эта взыскательная требовательность Врубеля к себе, ему была несвойственна эта бесконечная щедрость творческих исканий художника, борющегося за достойное воплощение своего замысла!

Обращение к скульптуре не принесло Врубелю творческой удачи с «Демоном». Тот образ, к которому с таким самоотвержением стремился художник, не давался ему. Условия жизни становились все более невыносимыми. В феврале 1888 г., ради куска хлеба, Врубель вынужден был, по его словам, «иллюстрировать (т. е. раскрашивать акварелью.—*С. Д.*) фотографии видов порожистой части Днепра».

Летом 1888 г. Врубель навестил отца в Харькове и там вновь принялся за «Демона». Отец писал сестре художника: «Миша уехал 5-го августа... В течение целого месяца он не нарисовал ни одной картинки. Начал было „Демона", но потом соскоблил, и на том же холсте стал писать „Кармен", но далеко не кончил. Затем оканчивал две другие картинки (все тех же дуэтисток), но тоже далеко не кончил... и уехал, в надежде их окончить, продать и затем уже приняться за „Демона". Во все время пребывания у нас он томился, не знал, что ему делать... Обещает приехать в Петербург уже с „Демоном". Дай бог! Миша о службе или звании учителя рисования и думать не хочет»[22].

Через все житейские неудачи, художественные труды и творческие томления Врубеля 1885—1888 гг. проходит одно стремление: написать «Демона». В киевский период это не удалось художнику. Он уничтожил большого «Демона», начатого в Одессе, он разбил «демонов» из глины. Осенью 1889 г. Врубель покинул Киев и приехал в Москву с мечтой о новом «Демоне».

II

Зима 1889/90 г. в Москве подняла дух, возбудила творческие силы во Врубеле. Он встретился вновь со старым своим товарищем В. А. Серовым, познакомился с К. А. Коровиным, вошел в среду художников, собиравшихся вокруг С. И. Мамонтова в Москве и Абрамцеве.

1 мая 1890 г. Врубель писал сестре: «Ты знаешь, что я всю эту зиму провел в Москве и теперь здесь же. Васнецов правду говорил, что я здесь попаду в полезную для меня конкуренцию. Я действительно кое-что сделал чисто из побуждения „так не дамся же!". И это хорошо. Я чувствую, что я окреп—т. е. многое платоническое приобрело плоть и кровь. Но мания, что непременно скажу что-то новое, не оставляет меня»[23].

«Новое» связано было у Врубеля с работой над новым «Демоном».

Последний, писаннный масляными красками, был завершен художником. Картина эта (114×211 см.), показанная на выставке «Мира Искусства» в 1903 г. и принадлежавшая некогда В. О. Гиршману, находится теперь в Третьяковской галлерее. Это опять—как в Одессе, как в Киеве—«Сидящий Демон». Такой Демон, вопреки обычному представлению, есть и у Лермонтова: первый «Демон», которого написал Лермонтов еще 15-летним отроком, еще до первого очерка поэмы (1829), был Сидящий Демон:

Меж листьев желтых, облетевших
Стоит его недвижный трон;
На нем, средь ветров онемевших,
Сидит уныл и мрачен он.

Таким впервые увидел Лермонтов Демона, запечатлев его образ в стихотворении «Мой демон» (1829), этом карандашном эскизе к первому очерку поэмы «Демон». К этому образу «Сидящего Демона» Лермонтов возвращался не раз и с особой яркостью запечатлел его в 4-м очерке «Демона» (1833):

Как часто на вершине льдистой
Один меж небом и землей
(Как царь с развенчанной главой)
Под кровом радуги огнистой
Сидел он мрачный и немой.

Эти стихи не вошли в последнюю редакцию «Демона», но 4-й очерк «Демона» давно уже печатался в собраниях сочинений Лермонтова (он есть в изданиях Глазунова 1880, 1882, 1887, 1889 гг.) и, несомненно, был известен Врубелю.

«Сидящий Демон» и изображен Врубелем—

Один меж небом и землей.

Сам художник рассказал о своем «Демоне» в письме к сестре (от 22 мая 1890 г.): «Вот уже с месяц я пишу Демона. Т. е. не то, чтобы моего монументального демона, которого я напишу еще современем, а „демоническое“: полуобнаженная, крылатая, молодая, уныло-задумчивая фигура сидит, обняв колена, на фоне заката и смотрит на цветущую поляну, с которой ей протягиваются ветки, гнущиеся под цветами»[24].

Об этом первом (из сохранившихся) «Демоне» Врубеля, в результате бурных споров и критических битв начала 1900-х годов, сложилось достаточно устойчивое мнение.

В своей монографии С. П. Яремич писал: «В этом „Сидящем Демоне“ выразилась зрелость и полнота творчества Врубеля. И по гармоничному, лиловато-смуглому колориту, и по разительной силе и энергии рисунка,— это произведение первой величины. Здесь в первый раз с такой ясностью выражается в творчестве Врубеля идея громадности: фигура Демона с превосходно изогнутыми, тяжелыми руками полна нечеловеческой мощи. Это момент боевой сосредоточенности искусства Врубеля: он сам полон напряженных сил, и не знает еще, куда направится. И Демон, его, громадный, мускулистый и недвижный, сидит, обняв колени, в немом раздумьи»[25].

В этом отзыве уловлено многое из того, что удалось выразить Врубелю на его прекрасном полотне, но в нем опущено самое главное: то, что юный титан, охваченный тоскою, в глазах самого Врубеля еще не был тем Демоном, которого он стремился воплотить. Для современников Врубеля, видевших картину в 1890-х годах, как и для Яремича (1911), эта «полуобнаженная, крылатая, молодая, уныло-задумчивая фигура»—уже Демон, уже «царь познанья и свободы»; для Врубеля этот гордый юный крылоносец, поникший в минутном раздумье, еще не Демон, а только носитель «демонического».

Долгие годы поработав над образом «Демона», Лермонтов писал в «Сказке для детей»:

Но я не так всегда воображал
Врага святых и чистых побуждений,
Мой юный ум, бывало, возмущал
Могучий образ...

Этот «могучий образ», этот «монументальный Демон», как его называл Врубель, был еще впереди, и художник не хотел отождествлять с ним гордого юношу, переживающего где-то на вершинах тягостный и смутный роздых бытия.

И, однако, образ этого полу-демона, созданный Врубелем в 1890 г., оказался настолько ярким, что приковал к себе ревнивое внимание художников иного склада и других устремлений.

А. Я. Головин рассказывает в своих «Встречах и впечатлениях» о художнике К. А. Коровине: «Была в жизни К. А. полоса увлечения „Демоном“, в связи с таким же увлечением Врубеля, который работал вместе с Коровиным в его мастерской на Малой Дмитровке. Условия работы были

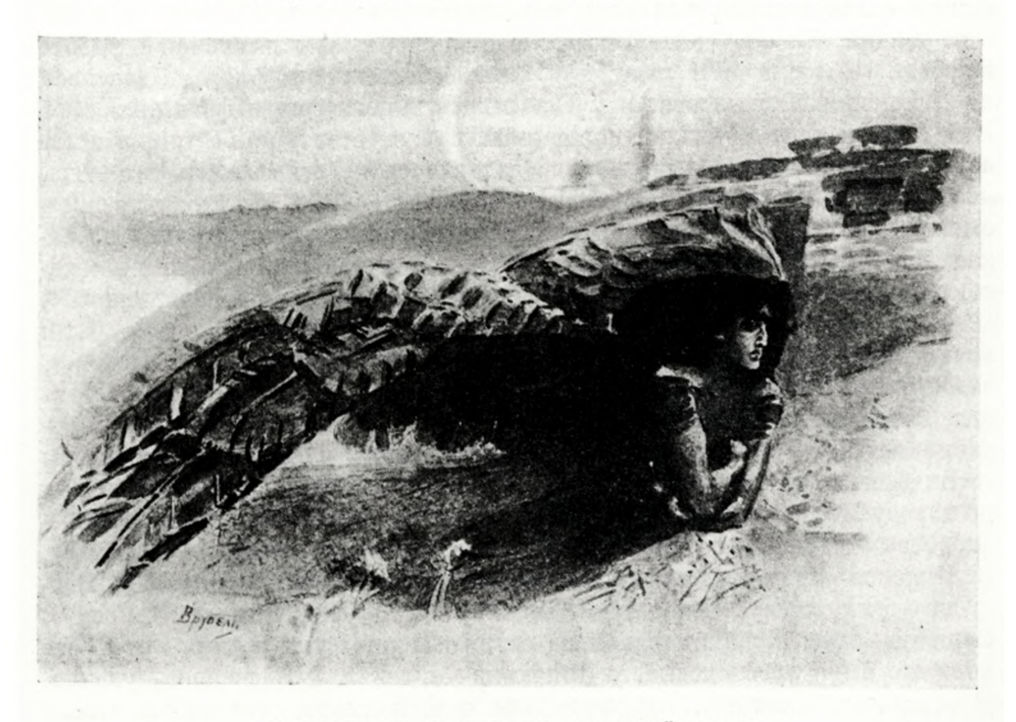


ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ДЕМОНУ". ЛЕТЯЩИЙ ДЕМОН
Рисунок М. Врубеля, 1890—1891 гг.
Местонахождение оригинала неизвестно

порою довольно тяжелые: в мастерской было так холодно, что замерзала вода и даже, по уверению Коровина, одеяло примерзало к телу... Это была эпоха, когда эстетствующее мещанство издевалось над „непонятными“ произведениями Врубеля. Мне всегда казалось непостижимым, как люди не замечали удивительной „классичности“ Врубеля. Я не знаю, каким другим словом можно выразить сущность врубелевского искусства. Многим оно казалось в ту пору каким-то растрепанным, сумбурным, дерзким. Сейчас уже не приходится „защищать“ Врубеля, но я настаиваю на том, что он во всех своих произведениях был именно классичен, если понимать под „классикой“ убедительность и основательность художественного произведения. Все, что бы ни сделал Врубель, было классически хорошо... С Коровиным Врубеля сближало одно время увлечение „демонами“. Это была какая-то „демоническая эпоха“ в творчестве обоих художников.

Оба они хотели воплотить „духа изгнания". Победителем в этом состязании оказался, конечно, Врубель. Его „Демон" гениален»[26].

Это яркое и сильное впечатление первый «Демон» Врубеля произвел, однако, лишь на немногих. «Сначала к „Демону",—рассказывает И. Грабарь со слов В. А. Серова,—относились довольно легкомысленно, нередко подшучивая над его композицией и живописью. По словам Серова, хозяин мастерской (С. И. Мамонтов.—*С. Д.*) чувствовал себя не совсем ловко и слегка даже совестился, когда случайно заезжал какой-нибудь „трезвый реалист", популярнейший художник, „любимец публики" и заставал этот „сумасбродный" холст посреди мастерской. Однако, вскоре к „Демону" как-то привыкли, он перестал казаться смешным, и к его автору стали проникаться даже некоторым уважением»[27].

«Сидящий Демон» оказался прологом к большой и сложной работе Врубеля. 15 июля 1891 г. истекал срок собственности фирмы Глазунова на сочинения Лермонтова, и у владельцев типографии и фототипии т-ва И. Н. Кушнерева в Москве явилась мысль осуществить иллюстрированное издание Лермонтова. Издательство задавалось целью «сделать это издание по возможности характерным и самостоятельным в художественном отношении... Мы искали в рисунках не шаблонных иллюстраций по заказу, по большей части сухих, однообразных и скучных, а искали в них характера, жизни, словом сколько-нибудь художественного произведения»[28]. «Лучшие художественные силы», к которым обратились издатели, были маститый И. К. Айвазовский и «передвижники» нескольких поколений, в их числе Виктор Васнецов, Вл. Маковский, Поленов, Репин, Суриков, Савицкий, Шишкин. Все эти художники по характеру своих дарований не были иллюстраторами и еще менее того чувствовали какую бы то ни было творческую близость к поэзии Лермонтова. Каждый из них по поводу Лермонтова давал то, что привык давать обычно: Айвазовский—набросок «марины» с корабликом, Вл. Маковский—жанровую сценку, В. Поленов—третьестепенный этюд из «Путешествия по Востоку», В. Васнецов—экскурс в «былинную» Москву XVI в., Шишкин—«Сосну», Суриков—этюд палача к одной из своих исторических картин. У Сурикова это было превосходно, у Шишкина—красиво, у Васнецова—удачно, у остальных—хорошо, неудачно или совсем слабо, но все это имело мало отношения к Лермонтову. Художники подходили к темам и сюжетам Лермонтова, не входя с ним через дверь его творчества. Из молодых художников были приглашены Серов, К. Коровин, Пастернак.

Честь привлечения Врубеля принадлежит П. П. Кончаловскому, руководившему художественной стороной издания.

В Москве тогда знал Врубеля по-настоящему один В. А. Серов, его товарищ по Академии. Как вспоминает П. П. Кончаловский-сын, его «отец первым из молодых художников привлек к участию в издании Л. О. Пастернака, и именно оттого, что он был первым, на его долю выпала львиная доля работы. Пастернаку принадлежит большинство рисунков в издании: все иллюстрации к „Маскараду" (15), „Хаджи-Абреку" (3), 4 рисунка к „Мцыри" и несколько рисунков к лирическим стихотворениям». Пастернак указал П. П. Кончаловскому на В. А. Серова. П. П. Кончаловский предложил Серову дать рисунки к «Демону», для которого был уже заказан один рисунок художнику старшего поколения—В. Д. Поленову. Серов согласился, но тут же сказал Кончаловскому: «Над „Демоном"

давно работает М. А. Врубель. Он скоро приедет. Я познакомлю вас с ним»[29].

Как только Врубель приехал в Москву, Серов привел его к П. П. Кончаловскому на квартиру, в Харитоньевском переулке, в доме Мороховец.

Врубель принес свой рисунок Демона с запекшимися губами, на снеговом фоне Казбека—тот самый рисунок, который был воспроизведен в кушнеревском издании, а теперь находится в Киевском музее. Рисунок этот—голова Демона—запечатлял давние (киевские и одесские) порывы Врубеля найти л и ц о Демона, исполненное скорбной красоты и мятежной силы. Рисунок Врубеля произвел на П. П. Кончаловского и всех присутствующих потрясающее впечатление. Не могло быть сомнений, к о м у принадлежит право создать рисунки к «Демону».

Серов сделал несколько рисунков к «Демону». Один из них, «Демон и Тамара», был помещен в издании Кушнерева; вместо другого—«Демон перед кельей Тамары»—был помещен рисунок Врубеля на ту же тему: Серов признал свой рисунок неудачным[30].

Когда Кончаловский посетил Врубеля, он показал ему только-что оконченного «Демона» (так называемого «гиршмановского»). «Кончаловский был пленен Врубелем... А дня через три он явился с своим рисунком Казбича, мчащегося на коне... Отец снял для него ‹Врубеля› комнату внизу под своей квартирой. Врубель переехал. Ровно год бывал он каждый день у Кончаловских... Рисунки к Лермонтову проходили с трудом и только благодаря тому, что Кончаловский их отстаивал, они вошли в собрание сочинений. Если Врубель сам отвозил рисунки, их браковали или требовали переделок. Однажды показывая свой бесподобный рисунок—„Дуэль Печорина с Грушницким“—он с сарказмом представлял, как будут критиковать: „Что это сюда луна упала? и зачем черви вокруг?“»[31].

Издатель, И. Н. Кушнерев, говаривал не без ужаса Кончаловскому: «В какую историю вы меня вовлекли с этим Врубелем! Его все кругом бранят и никто ничего не понимает в его рисунках». Но Кончаловский горячо стоял за Врубеля и отстоял почти все его рисунки. Его поддерживали молодые, но уже признанные тогда художники—Серов и Пастернак[32].

Когда Врубель начал сюиту своих рисунков к Лермонтову? Как выше указано, Н. И. Мурашко видел врубелевского «Печорина» еще до 1888 г. На акварели «Печорин», хранящейся в Киевском музее, в нижнем правом углу можно различить надпись карандашом: «В. 89. 28/5». Значит, исполнена эта акварель 28 мая 1889 г. Это же подтверждает другая, обрезанная переплетчиком надпись в левом верхнем углу: «Врубель. 89».

К концу 1880-х годов,—вероятнее всего, к 1889 г.,—относится превосходная акварель Врубеля к «Песне про купца Калашникова», к стихам про Кирибеевича:

Опустил он в землю очи темные,
Опустил головушку на широку грудь,
А в груди его была дума крепкая.

Опричник в алом шелковом кафтане, облокотившийся об угол стола, с лицом, исполненным дерзкой удали, погружен в глубокую думу. Акварель создана Врубелем вне всякой связи с каким бы то ни было изданием Лермонтова[33].

Значит, свою работу над рисунками к Лермонтову Врубель начал в Киеве еще до переезда в Москву. Он начал эту работу для себя, еще без всякого

заказа. Врубель отказался от другого предложения, шедшего из Петербурга, от Н. Х. Весселя, и переданного в ноябре 1890 г. через отца Врубеля—«иллюстрировать лермонтовского „Демона“, издаваемого ко дню 50-летия смерти поэта»[34].

Во вторую половину 1890 г. Врубель работал над рисунками к московскому изданию Лермонтова. 31 января 1891 г. отец Врубеля писал его сестре: «Живет в одной комнате (о двух окнах) у хозяйки Печковской. Обстановка—кровать, диван, 2 простые стола, 2 стула, мольберт и лампа (без колпака), затем—что говорится—ни ложки, ни плошки, и, кажется, даже нет черного сюртука... а в кармане—несколько монет. Пишу тебе это... хотя и больно. Слава богу, что он еще не унывает! 15-го июля выйдет художественное издание сочинений Лермонтова, и Миша помещает в нем 5 больших и 13 малых иллюстраций (за 800 руб. гонорара, из кот. часть уже получена)»[35]. Еще в мае 1891 г., незадолго до сдачи в печать первого тома, Врубель был в самом разгаре работы. 20-го числа этого месяца он писал сестре: «Я сейчас занят иллюстрациями к Демону в издании (иллюстрированного) Лермонтова т-вом Кушнерева. Ты можешь прочесть объявление об этом издании в мартовской книжке „Русской мысли“. Мучаюсь и работой, мучаюсь и порывами к кубку жизни»[36].

10 июля 1891 г. помечено цензурное разрешение 1-го и 2-го томов кушнеревского издания.

В кушнеревское издание вошло всего 20 рисунков Врубеля: 11—к «Демону», 4—к «Герою нашего времени», 3—к «Измаил-бею» и 3—к лирике («Русалка», «Еврейская мелодия», «Журналист, читатель и писатель»). Сделано же Врубелем было для этого издания гораздо больше рисунков.

Из иллюстраций к «Демону» не вошли в издание изумительная по своей динамике «Пляска Тамары» и «Демон, смотрящий в долину». Шесть рисунков из числа вошедших в кушнеревское издание дошли до нас в вариантах: «Несется конь быстрее лани», «Не плачь, дитя», «Демон у обители», «Я дам тебе все, все земное» (в двух вариантах), «Тамара в гробу» и «Голова Демона»,—причем вариант «Демона у обители», на широком фоне горного пейзажа, с купами деревьев, по своему глубокому драматизму явно превосходит тот вариант, который вошел в издание, а суровый и вместе страстный вариант «Я дам тебе все, все земное» (Тамара и Демон у окна), по меньшей мере, равен тому, что воспроизведен в книге. Всего нам известно двадцать два рисунка Врубеля к «Демону».

Из рисунков к «Герою нашего времени» до нас не дошел тот, с которым Врубель явился к П. П. Кончаловскому как с первой своей работой для кушнеревского издания,—«Казбич, мчащийся на коне». «Печорин (на диване)» известен в двух близких вариантах. В двух же вариантах существует рисунок «Казбич и Азамат». Таким образом, общее число рисунков к «Герою нашего времени» возрастает до семи, хотя нет уверенности, что их не было больше.

Из рисунков к лирическим стихотворениям напечатаны три, но существовал четвертый. А. С. Мамонтова сообщила автору этой работы: «Врубель в Абрамцевской „мастерской“—флигеле делал рисунки-иллюстрации к Лермонтову, в частности „Гарун бежал быстрее лани“ было сделано на картине или холсте в большом размере и на нас произвело сильное впечатление»[37].

Итак, известно 36 рисунков Врубеля к Лермонтову, из которых 20 вошло в кушнеревское издание. Несомненно, число их было значительно больше.

В чем своеобразие этих рисунков?



ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ДЕМОНУ". ДЕМОН У СТЕН МОНАСТЫРЯ
Рисунок М. Врубеля, 1890 г.
Местонахождение оригинала неизвестно

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ДЕМОНУ". ДЕМОН У СТЕН МОНАСТЫРЯ
Рисунок М. Врубеля, 1891 г.
Третьяковская галлерея, Москва

Иллюстрация может быть украшением к н и г и. Она может сливаться с книгой как с графическим целым, доводя это целое до степени создания искусства. Врубель—менее всего украшатель книги, хотя бы эта книга была любимыми сочинениями Лермонтова. Его рисунки могли бы вовсе не попасть в книгу, и от этого ничто не изменилось бы в их художественном существе. Они не носят прикладного характера, ничем и никак не декорируют текст, набранный в книге. Еще менее они являются графическим комментарием к роману, поэмам и стихам Лермонтова—комментарием, который стремится пояснить читателю средствами изобразительного искусства то, что автор заключил в произведении словесном. Так, Агин, читая и перечитывая с карандашом в руке «Мертвые души», главу за главой, страницу за страницей, сатирически комментирует Гоголя. Врубель далек от этой роли графического комментатора. Врубель не следовал строфа за строфой в поэме Лермонтова и не выискивал в ней географического, этнографического, даже драматического материала для художественного комментирования. Критики упрекали его в том, что он пропустил в поэме то, другое, третье—картину природы, яркую сцену горского быта, пропустил целые образы, не дав на них отклика в рисунках; у Врубеля, действительно, отсутствуют и «роскошной Грузии долины», и «часовня на дороге», «высокий дом» седого Гудала, отсутствует и сам Гудал, и богатый караван «жениха Тамары», и молчаливый сторож монастыря Тамары, так ярко нарисованный Лермонтовым. Все это и многое другое Врубель оставил без всякого художественного отклика. Точно так же поступил он с «Героем нашего времени»: он отказался вовсе от его художественного комментирования.

Существуют иллюстраторы—восполнители автора. Они любят перекинуть графический мост между отдельными главами произведения, они охотно восстанавливают своими домыслами те звенья повествовательной цепи, которые у автора почему-либо отсутствуют. Они иной раз кистью и карандашом «досочиняют» за автора. Врубель не принадлежит к числу таких иллюстраторов. Он не восполнил поэму и роман Лермонтова ни одним собственным художественным домыслом.

Подход Врубеля к иллюстрированию Лермонтова,—если его работу можно назвать иллюстрированием,—был неповторимо самостоятельный.

Думал ли Врубель о к н и г е, о печатном издании такого-то формата и типа, в которое его рисунки должны войти как составная часть? Конечно, нет. Изучал ли он в этих рисунках жизненный стиль 1820—1830 гг. (для «Героя нашего времени») и грузинский орнамент и вещественный фольклор для «Демона»? На это нет никаких указаний. Все рисунки Врубеля в их замысле внушены художнику поэзией Лермонтова. Из нее они исходят, из нее черпают свое бытие и к ней возвращают и художника, и читателя, и зрителя. «Сочинений Лермонтова», к н и г и, подлежащей изучению, художественному толкованию и графическому украшению, для Врубеля не существовало. Для него существовал сам Лермонтов, живой в своей поэзии.

Врубель начал с рисунков к «Герою нашего времени»; первым его рисунком был «Печорин на диване», исполненный акварелью. Это не и л л ю с т р а ц и я в тесном смысле этого слова: такой сцены в романе нет. Это—обобщенная м ы с л ь о «герое нашего времени», и в этом смысле врубелевский Печорин является лучшей иллюстрацией к «Предисловию» к «Герою нашего времени», где Лермонтов сжато и страстно выразил

свою обобщающую мысль о людях своего поколения,—и, вместе с тем, это проникновенный психологический портрет Печорина с его острой и точной характеристикой. Его лицо так найдено Врубелем, что запоминается раз и навсегда: властность и печаль, борение мысли и сила воли, страстность и неудовлетворенность—вот черты, которые проступают на прекрасном лице Печорина, с особой силой отражаясь в его глазах. Врубель в небольшом рисунке дал исчерпывающе углубленный и полный портрет Печорина. Художник поступил очень смело: он придал лицу Печорина отдаленное тонкое сходство с лицом Лермонтова. Врубель был исторически прав: Лермонтов, действительно, передал Печорину многое из своего внешнего облика[38], но еще более прав Врубель с точки зрения художественной. «Лермонтовское», тонко проступая в печоринском, придает всему лицу Печорина, всей его фигуре характер какой-то почти трагический. Есть трагическое противоречие между почти обломовским положением стройной фигуры молодого человека, распростершегося в бездействии праздного покоя на пышном диване, и энергичным поворотом головы, волевым устремлением взора,—точно великие силы обречены на полную бездейственность. Но мы знаем, что в этом и состоит все содержание романа Лермонтова, все безысходное противоречие личности Печорина. Врубель одной композицией фигуры Печорина достиг того, что его рисунок является как бы квинт-эссенцией романа Лермонтова.

Этот рисунок Врубеля великолепен по краскам. Обстановка комнаты Печорина, его диван, покрытый пестрыми восточными коврами, оружие на стене—все это драматически контрастирует с тяжелым раздумьем, в которое погружен Печорин. А между тем никаких к р а с о к нет на этом рисунке: рисунок исполнен черной акварелью, и вся красочность, вся насыщенность колорита достигнуты лишь помощью сложнейшей игры тонов, переливов, оттенков, которой Врубель владел в совершенстве.

Первый «Печорин», написанный в Киеве и там же доныне хранящийся, был по композиции несколько проще второго, московского, воспроизведенного в кушнеревском издании. На киевском рисунке, также написанном акварелью, Печорин с и д и т на диване иного рисунка, чем на московском варианте, спустив ноги на пол. Шкуры в виде ковра нет; нет и окна с занавесью; два стула; стол покрыт не белой, а темной скатертью; на «московском» Печорине—утро или день; на «киевском» Печорине—ночь. Две большие свечи горят ярко и тревожно. В облике Печорина есть весьма близкое сходство с лицом самого Врубеля.

Московский вариант «Печорина» возник почти мгновенно. По рассказу дочери П. П. Кончаловского, Е. П. Ясиновской, «в один из вечеров по обыкновению сидели за чаем у Кончаловских. Врубель вдруг встал из-за стола, пошел в кабинет отца и сделал Печорина на диване—тот самый лист, который вошел в издание сочинений Лермонтова; и сделал в полчаса, а может быть, в час, и, показывая барышням совершенно законченный рисунок, спрашивал: „Что, можно в этого господина влюбиться?“»[39].

Рисунок, по припоминанию П. П. Кончаловского-сына, был сделан черной акварелью на первом попавшемся клочке бумаги: это был только-что принесенный из типографии пробный оттиск клише с одного из рисунков Л. О. Пастернака к «Мцыри»; на оборотной стороне этого оттиска Врубель и написал «Печорина»[40]. Врубель, как сказано, повторил замысел

киевского рисунка, сделанного «для себя», но обогатил его находку многими деталями—и переменой позы Печорина еще более подчеркнул контраст между бездейственностью его фигуры и волевой устремленностью его лица и взора.

Еще раз Печорин появляется только на одном рисунке Врубеля, сделанном черной акварелью и белилами: «Когда дым рассеялся, Грушницкого на площадке не было». Тут все сурово и просто. Никаких деталей. Никаких красок, все сосредоточено на трех человеческих фигурах, потрясенных происшедшим, но две из них—доктора Вернера и офицера-секунданта—повернуты к зрителю спиною. Наоборот, Печорин показан в профиль. Он спокоен. Он еще не сказал, но сейчас скажет свое «Finita la comedia». Но в этом спокойствии—холод последнего одиночества. Врубеля можно, пожалуй, упрекнуть за то, что он, вопреки Лермонтову, лишил Грушницкого его двух секундантов, но этот упрек отпадает сам собой, если всмотреться в эти три фигуры на фоне гор: они так поставлены Врубелем, что явственно чувствуется драма, связавшая их между собой.

Для Вернера и офицера эта драма—гибель Грушницкого; для Печорина это—один из новых актов его вечной драмы: трагической ненужности всего, что он делает. Врубель и в этом рисунке, в простом, пустынном и суровом, до трагической высоты поднял тот лейтмотив одиночества и безысходности Печорина, который звучит на протяжении всего романа.

Грушницкий и княжна Мери появляются в рисунках Врубеля только раз—в сцене, когда Мери подает стакан раненому Грушницкому. Когда Врубель писал, одновременно с киевским «Демоном», «Девочку на фоне персидского ковра», он, по словам Н. К. Пимоненко, «этот портрет очень часто называл княжна Мери»[41]. Эта девочка с персидского ковра, при повороте лица в три четверти, воскресла в образе Мери, подающей стакан Грушницкому. Самого Грушницкого—прототипом для него был Всеволод Саввич Мамонтов—Врубель наделил армейской наивностью, дал в его лице кавказского романтизированного героя повестей Марлинского, но отстранил от облика Грушницкого все черты сатиричности. Врубель рисовал его без заглядывания в то, каким он выкажет себя в дальнейшей истории Печорина. Здесь, при встрече с княжной, Грушницкий только молод, красив, немножко несчастлив, немножко по-романтически доволен этой несчастливостью, а еще более доволен встречей с красивой девушкой. Все в этом рисунке светло, романтично, молодо.

В повести «Бэла» Врубелю принадлежит один рисунок «Казбич и Азамат», известный в двух вариантах, сделанных черной акварелью, причем белилами тронуты глаза, уши, губы, оружие Казбича, кинжал в руке Азамата, глаза и уздечка коня. В обоих вариантах центром рисунка являются не люди, а конь Карагез. Он у Врубеля прекрасен: статен, благороден и горд. Своей красотой конь подавляет людей—и юного, затаившего страсть Азамата (опять его жизненным оригиналом был Всеволод Мамонтов) и дерзкого абрека Казбича, и это так и нужно по Лермонтову: они оба влюблены в коня, их мысли, чувства и страсти прикованы к нему, более того—их жизни связаны с этим конем.

На варианте, не вошедшем в издание, Врубель удалил с рисунка пейзаж, укрупнил и сблизил между собою фигуры коня, Казбича и Азамата,—хочется сказать: он круче связал их жизни в единый узел судьбы, трагический для всех троих.



ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ДЕМОНУ“. ДЕМОН И ТАМАРА
Рисунок М. Врубеля, 1891 г.
Третьяковская галлерея, Москва

Ни один из этих рисунков не есть рисунок по поводу событий, рассказанных в романе Лермонтова, или около тем и сюжетов, в нем затронутых. Все это—свободное переживание в линиях и красках тех же образов и чувств, которые Лермонтов переживал в словах и звуках.

Можно глубоко сожалеть, что рисунки к «Тамани», «Максиму Максимычу» и «Фаталисту» были поручены другим художникам и что в самой «Княжне Мери» есть другой Печорин, кроме врубелевского; но правда и красота врубелевского Печорина были так разительны и неотвратимы, что, хотя этого второго Печорина рисовал сам Серов, он не нашел другого, своего, Печорина, а почти пародировал врубелевского. Глядя на рисунок Серова, изображающий Печорина у княжны Мери, Врубель добродушно посмеивался: «Блондинчик по-хорошему беседует с Ольгой Федоровной» (жена Серова)[42].

Из поэм Лермонтова Врубелю достался «Измаил-бей». Волею издателей или собственною, Врубель ограничился здесь всего тремя рисунками. Самый большой из них—«Прощание Зары с Измаилом», относящийся к стихам:

Уныло Зара перед ним
Коня походного держала...

Это—один из рисунков со сложной техникой: Врубелю понадобились для него черная акварель, белила, чернила, сепия. Но самый рисунок так же прост, строг и сдержан, как дуэль в «Герое нашего времени», и вместе с тем исполнен убеждающей силы.

Провожая Измаила, Зара произносит похвалу-характеристику его коню (строфа XXXII), и эта хвала-характеристика воплощена Врубелем в образе коня: он совсем иной, чем Карагез Казбича; друг и пособник вольности для Измаила, он является для Зары разлучником ее с Измаилом. Рисунок полон суровой и властной поэзии, при всей простоте композиции. Врубелем чудесно передан и яснеющий восток, и отступающий сумрак в горах. А между тем это был один из тех рисунков, над которыми подсмеивались даже сочувствовавшие Врубелю первые зрители—«замечали „червячков" на небе и пропускали главное»[43]. Эти «червячки» на рисунке к «Измаил-бею»—тончайшие штришки и мельчайшие черточки пером, которые Врубель наносил на поверхность акварели, придавая ей своеобразное очарование.

Рисунок к «Измаил-бею» писался летом, в Кунцеве, где Врубель гостил у Кончаловских. П. П. Кончаловский-сын, на глазах которого писалось «Прощание Зары», припоминает: «Врубель любил работать на отличной ватманской бумаге, приклеенной плотно и прочно на картон. Он любил, чтобы акварель не коробилась. Начинал всегда работать жидкой черной акварельной краской. Когда его спросили, зачем появились на акварели черненькие червячки, он засмеялся и ответил: „Это дает атмосферу"»[44]. На рисунке к «Измаил-бею» через влажный покров рассветного тумана с помощью «червячков» тонко и вместе мощно проступают недвижные очертания горных громад.

Два других рисунка Врубеля к «Измаил-бею» контрастны. В начале поэмы его занял образ, не останавливавший внимания ни иллюстраторов, ни критиков, ни комментаторов поэмы: это образ «старика чеченца», который, по словам Лермонтова, «про старину мне повесть рассказал»—«восточную повесть» про Измаил-бея. Рисунок Врубеля в точности передает строки Лермонтова:

И под столетней мшистою скалою
Сидел чечен однажды предо мною;
Как серая скала, седой старик,
Задумавшись, главой своей поник...

Второй рисунок, помещенный вместо концовки поэмы, разительно противоположен этому грустному спокойствию. Из последней строки лермонтовской поэмы —

Пусть кончит жизнь, как начал, одинок,—

Врубель извлек бесконечно скорбный образ: над трупом убитого Измаила, лишенного из-за своего вероотступничества могилы, вьется хищная птица, а вдалеке неприступно высится Казбек, равнодушно сияя гордой красотой.

К этому сопоставлению «гордого мира» природы с «вечным ропотом» человека Лермонтов возвращался много раз, и Врубель с удивительной чуткостью слил это излюбленное лермонтовское философско-поэтическое сопоставление с образом Измаил-бея; один из любимых героев Лермонтова, человек с «вечным ропотом», сопоставлен с другим любимым образом Лермонтова—с образом Кавказа.

Из лирики Лермонтова Врубелю достались лишь три стихотворения: «Русалка», «Еврейская мелодия» и «Журналист, читатель и писатель».

Иллюстрация к первому из них связана со следующими строками стихотворения:

Но к страстным лобзаньям, не знаю зачем,
Остается он хладен и нем.
Он спит и, склонившись на перси ко мне,
Он не дышит, не шепчет во сне.

Врубель переменил позу русалки: не мертвый витязь «склонился на перси» к ней, а она, всплыв из глубокой пучины, склонилась над ним в страстном лобзании.

Голова спящего мертвым сном витязя, взятая в строгий профиль, с небольшой черной бородой и черными волосами, перенесена Врубелем с его «Надгробного плача» (третий вариант, 1887, эскиз для Владимирского собора, находящийся в Киевском музее)[45]. В ней есть разительное сходство, даже тождество, с головой усопшего Христа, над которым склонилась его мать. Но русалка, склонившаяся над головою прекрасного утопленника, нисколько не напоминает мать Христа из «Надгробного плача». Она не менее разительно напоминает демона, склонившегося над Тамарой, на том рисунке, который не вошел в издание и находился в собрании А. А. Врубель. У русалки тот же поворот головы (влево, в профиль), что у Демона, те же черты лица.

В «Русалке» Врубель обрел себе тему, с которой уже не расставался всю жизнь. Эта тема была в то же время и исконной темой Лермонтова. Начав ее «Русалкой», Лермонтов посвятил ей такой перл своей лирики, как «Морская царевна», ею вдохновлен лирический эпизод в поэме «Мцыри»—песня русалки «золотой рыбки». И даже реальный образ девушки-контрабандистки («Тамань») Лермонтов опоэтизировал до «настоящей русалки»: «Моя Ундина» называет он ее. Встреча с лермонтовской «Русалкой» породила во Врубеле тягу к этому поэтическому образу, соединяющему вольность свободной волны со страстью земной женщины. Образ «Русалки» до встречи с Лермонтовым отсутствует в творчестве Врубеля; после этой встречи он становится таким же излюбленным женским поэтическим образом у Врубеля, как «Демон»—образом мужским[46].

Второй рисунок Врубеля к лирике Лермонтова вызван «Еврейской мелодией», переведенной из Байрона. У Лермонтова тоскующий царь Саул восклицает:

Душа моя мрачна! Скорей, певец, скорей!
Вот арфа золотая.
Пускай персты твои, промчавшися по ней,
Пробудят в струнах звуки рая.

У Врубеля, снедаемый черной тоской, царь, во всем великолепии восточного одеяния, уже внимает этой песне, извлекаемой молодым певцом из золотой арфы. Царь возлежит на каменной террасе дворца. Каменистая равнина расстилается за ним; высокие жесткие, колючие кактусы поросли между камнями. Суровой тоской веет от сумрачно надвинувшегося неба над бесплодной и жаркой пустыней. И тоска царя не будет исцелена. Он сам, в своей сумрачной красе, похож на Демона, но еще более удрученного годами тоски, чем тот, которого обычно изображал Врубель. А певец, услаждающий его слух, в свою очередь, ближе к молодому Демону, чем к Ангелу.

Третий рисунок относится к стихотворению «Журналист, читатель и писатель». Вполне вероятно, что Врубель взял на себя этот рисунок потому, что сюжет давал ему возможность дать образ самого Лермонтова.

Безыменных лермонтовских «писателя», «читателя», «журналиста» Врубель превратил в М. Ю. Лермонтова, В. Г. Белинского, И. И. Панаева. Но никакой погони за историчностью нет ни в фигурах этих собеседников, ни во всей обстановке, ни в интерьере комнаты. Зритель верит художнику, что этот неуютный огромный диван, что этот овальный громоздкий стол, что эти толстые каменные холодные стены—все это николаевский Петербург, при первом знакомстве с которым Лермонтов воскликнул:

Увы! как скучен этот город
С своим туманом и водой!

Художник не задерживает зрителя ни на одной детали обстановки, не заставляет любоваться ни малейшей чертой интерьера. Более того—Врубель в своем рисунке совсем отошел от той обстановки, в которой у Лермонтова происходит встреча трех собеседников: «Комната писателя; опущены шторы. Он сидит в больших креслах, перед камином. Читатель с сигарой стоит спиной к камину. Журналист входит». Врубель, отождествив писателя с Лермонтовым, уничтожил весь этот писательский уют, которого никогда не было в жизни Лермонтова: встреча «писателя» с «журналистом» и «читателем» происходит едва ли не в казарме, а еще вероятнее—в Ордонанс-гаузе, где после дуэли с Барантом Белинский, действительно, навестил Лермонтова. На единственном окне—железная решетка. Все внимание художника обращено на собеседников, а особенное, любящее внимание сосредоточено на Лермонтове. «Посмотрите, как Врубель рассадил их, „журналиста, писателя и читателя",—говорил автору этой статьи М. В. Нестеров, высоко ценивший этот рисунок Врубеля.—Панаев и Лермонтов посажены друг против друга, как полная противоположность. Что общего у п о э т а Лермонтова с журналистом Панаевым, которого Врубель одел нарочито франтовато? Панаев и посажен отдельно в кресле. Белинский не без некоторого удивления слушает то, что говорит Лермонтов: он не ожидал из уст гусарского офицера услышать эти вдохновенные признания:



ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ДЕМОНУ“. ДЕМОН И ТАМАРА
Рисунок М. Врубеля, 1890 г.
Частное собрание, Москва



ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ДЕМОНУ“. ДЕМОН И ТАМАРА
(Фигура Демона отрезана самим Врубелем)
Рисунок М. Врубеля, 1890 г.
Музей изобразительных искусств им. Пушкина, Москва

Бывают тягостные ночи:
Без сна горят и плачут очи,
На сердце—жадная тоска;
Дрожа, холодная рука
Подушку жаркую объемлет;
Невольный страх власы подъемлет;
Болезненный, безумный крик
Из груди рвется...

„Журналист" Панаев, сидя, как визитер, положив нога на ногу в модных брюках, позой небрежного дэндизма прикрывает свою растерянность. Он явно не понимает, не может понять того, что говорит Лермонтов»[47]. Врубель не вкомпановал в фигуры Белинского и Панаева их лиц, взятых с общеизвестных портретов, но мы сразу узнаем их в «читателе» и «журналисте»—узнаем лишь для того, чтобы увидеть слушателей Лермонтова, а все внимание устремить только на него. Когда Врубель создавал фигуру Лермонтова, он опирался на известный портрет Лермонтова в ментике лейб-гвардии гусарского полка, написанный П. Е. Заболотским в 1837 г.

Материал, полученный Врубелем от суховатого, мало даровитого Заболотского, неузнаваем. Лермонтов у Врубеля исполнен и глубочайшего сходства с тем Лермонтовым, вечный портрет-автобиографию которого он оставил в своих стихах, и, вместе с тем, врубелевский Лермонтов полон скрываемого, но живейшего драматизма. Чего стоит один его жест левой руки; он опустил ее на еще не высохшую страницу, которую только-что «диктовала совесть»,—опустил со словами:

...этих горьких строк
Не приготовленному взору
Я не решуся показать.

В его глазах еще живы и мука и радость творчества. Эти глаза Лермонтова Врубель создал сам, вне всякой зависимости от какого бы то ни было портрета поэта. Лермонтов писал про глаза Печорина: «Они не смеялись, когда он смеялся... это признак или злого нрава или глубокой постоянной грусти». Тургенев, приводя эти слова Лермонтова, указал, что они, «действительно, применялись к нему». Художник М. Е. Меликов, встречавшийся с Лермонтовым, вспоминал: «Он обладал большими карими глазами, сила обаяния которых до сих пор остается для меня загадкой. Глаза эти с умными черными ресницами, делавшими их еще глубже, производили чарующее впечатление... Я никогда не в состоянии был бы написать портрет Лермонтова»[48].

Врубель написал этот портрет, написал потому, что глаза Лермонтова на этом портрете—глаза Лермонтова с их грустью, думой и властью. Ни одному русскому художнику, бравшемуся воссоздать облик Лермонтова, ни до, ни после Врубеля не удалось ближе подойти к нему и глубже постичь его, чем это сделал Врубель в своем простом рисунке, почти наброске.

III

Печальный Демон, дух изгнанья,
Летал над грешною землей...

Первые же стихи поэмы Лермонтова Врубель сопроводил замечательным рисунком (местонахождение его неизвестно): неудержимо несется Демон в своем вечном полете над землей. Ширококрылый полет могуч, но в нем

нет свободы: летя, Демон поднес правую руку к лицу; этот человеческий жест неутолимой тоски, с гениальной смелостью введенный Врубелем в полет «духа изгнанья», превосходно переводит на язык графики лермонтовские строки:

Он сеял зло без наслажденья;
Нигде искусству своему
Он не встречал сопротивленья,—
И зло наскучило ему.

Врубель, с мудрой сдержанностью зоркого художника, дал только миг—тоскливый миг—этого вечного полета, и рисунок этот—точно вспышка молнии на грозовом небе поэмы.

Врубель первоначально хотел, вместе с Лермонтовым, и далее следовать за полетом Демона. У него был рисунок к стихам:

И перед ним иной картины
Красы живые расцвели:
Роскошной Грузии долины
Ковром раскинулись вдали.

Грозный скат горной вершины, испещренный темными расщелинами и белыми пятнами ледников. Слева, за ним, виднеется ослепительно сверкающая цепь снеговых гор. Демон, остановив на мгновенье полет, сжав в холодной тоске черные крылья, смотрит вниз, в долину Грузии: взирая на «счастливый, пышный край земли», он застыл в одинокой скорби, как горный черный орел на неприступной вершине.

Врубель не был, как вспоминает П. П. Кончаловский, удовлетворен фигурой Демона, особенно его лицом. Он долго бился над рисунком и все не находил нужного выражения для лица Демона. Наконец, он затер лицо Демона до того, что почти протер насквозь тонкую бумагу и работать на ней больше было невозможно. Тогда Врубель вырезал из бумаги прямоугольник, написал на нем лицо Демона и наклеил на рисунок. Но и это лицо Демона не удовлетворило художника. Он признал рисунок неудачным, хотел разорвать его, но, сдавшись на просьбы П. П. Кончаловского-сына, удержался от этого и подарил ему рисунок, сделав на нем надпись в левом нижнем углу: «Пете Кончаловскому от М. Врубеля». В издании Кушнерева это место поэмы осталось без иллюстрации[49].

В издании Кушнерева нет иллюстрации и к пляске Тамары (VI—VIII строфы), но Врубель создал на эту тему замечательный рисунок. Им начинается серия больших рисунков, связанных с основной темой поэмы: любви Демона к Тамаре. Кроме сюжета, их объединяет размер. Врубель создавал их в размерах станковых картин: самый малый из них—«Демон у обители»—41,7 см. вышиной и 30,6 см. длиной; самый большой—«Не плачь, дитя»—почти в метр вышиной (95,5) и в 64,3 см. шириной; «Демон в келье Тамары»—66,8×50 см.; «Пляска Тамары»—49×29 см.; в таких же больших размерах был сделан и первый вариант «Тамары в гробу». Эти рисунки-полотна выделяются по размеру от небольших рисунков: «Летящий Демон», «Несется конь быстрее лани», «Тамара в гробу» (второй вариант, помещенный в кушнеревском издании).

Вся эта «большая серия» рисунков к «Демону» выделяется и общностью творческих приемов художника в работе над нею. Это—не наброски, не этюды, не эскизы к большим образам и могучим замыслам, это—создания могучего таланта, доведенные до превосходной степени завершенности. В них нет и следа прикладной работы для книги—работы, иногда

подчиняющей художника требованиям редактора и издателя. Врубель в них предельно ограничивает свои художественные средства. В его руках—только кисточка с черной акварельной краской. Ею он создает эти чудесные поверхности, достигая бесконечно сложной гаммы от густо-черного до матово-жемчужного. Эту акварельную поверхность он почти всегда, но в немногих местах, трогает белилами, изредка—сепией, иногда—пером и графитным карандашом. Отказавшись от всех акварельных красок, кроме черной, Врубель внезапно обретает палитру, сверкающую не красками, а самоцветами.

Врубель до конца постиг здесь тайну колористического полнозвучия акварели, но нигде не вышел из ее пределов. Он вовсе не хотел превратить мягкое движенье акварельной кисточки в емкий и броский масляный мазок; он работал, словно акварелист, отроду не бравший масляной кисти и не прикасавшийся к холсту, но достигший виртуозного обладания всеми средствами и подспорьями своего мастерства водяной живописи. Его акварели к «Демону» переливаются всеми красками лермонтовского полулегендарного Востока, и, вместе с тем, Врубель нигде в них не отдается в плен пышному ориентализму, самодовлеющей экзотике; как Лермонтовым, владеет им образ Демона—и все в рисунках подчинено ему, все исходит от него, и все приводит к нему.

В «Пляске Тамары» Врубель извлекает из черной акварели пленительные своей неожиданностью красочные аккорды: драгоценная чернь китайских лаков переходит в игру дымчатого топаза, старая слоновая кость преображается в темнооранжевую или кофейную матовость древней бронзы. В пляшущей Тамаре, в ее легкой одежде, в грузинском богатом костюме ее статного партнера (его Врубель ввел от себя, у Лермонтова его нет), в пестром узоре ковра есть что-то ликующе-праздничное.

Но главное очарование картины (невозможно назвать ее «рисунком»!) в том, что она в с я з в у ч и т: она так же полна музыкальных звуков и звучащего движения, как строфы Лермонтова, посвященные пляске Тамары. Гениален самый замысел Врубеля—показать танец Тамары через вздымающуюся волну звуков, исторгаемых струнными чингарами и блестящими бубнами, в которые ударяют подруги Тамары, высоко поднимая их над головами. Эта пляска Тамары у Врубеля, как у Лермонтова,—благодарный и радостный привет бытию—привет

Как жизнь, как молодость живой!

Этим п р и в е т о м б ы т и ю остановлен Демон в своем безотрадном полете над вершинами Кавказа:

И Демон видел... На мгновенье
Неизъяснимое волненье
В себе почувствовал он вдруг.
Немой души его пустыню
Наполнил благодатный звук,
И вновь постигнул он святыню
Любви, добра и красоты...

Демон н е в и д и м никому из предающихся предсвадебному веселью. Удивительно передана Врубелем внезапность возникновения Демона. Нечеловечески высокий, он возник, как миражный столп в пустыне. Его вправо отклоненные крылья кажутся исполинской тенью, спустившейся с неба, они почти прозрачны. Его одежды—призрачно-туманны, точно сотканы из черных облаков. Мощь и красота в его нагих плечах и руках.



ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ДЕМОНУ". ТАМАРА В ГРОБУ

Рисунок М. Врубеля, 1890—1891 гг.

Третьяковская галлерея, Москва

Его взор—вещий и вместе человечески-страстный—весь прикован к Тамаре. Он охвачен «неизъяснимым волненьем».

Рисунок-картина Врубеля достойна соответствующих строф поэмы Лермонтова, а между тем, по свидетельству Кончаловского-сына, художник не был ею вполне доволен, и этим объясняется, почему Кончаловский-отец не особенно настаивал на помещении «Пляски Тамары», а издатели были рады избавиться от одного из самых «врубелевских» и, значит, наиболее неприемлемых для них рисунков. «Пляска Тамары» впервые была воспроизведена лишь в монографии С. П. Яремича (1911).

Врубеля не увлек ни пышный караван жениха Тамары, ни облик «властителя Синодала», так красочно обрисованный Лермонтовым, ни самый бой, кончившийся смертью «отважного князя». Врубель, со свойственной ему во всем самобытностью, избрал для иллюстрирования стихи, никогда не останавливавшие внимания ни критиков, ни иллюстраторов поэмы:

Затихло все... Теснясь толпой,
На трупы всадников порой
Верблюды с ужасом глядели.

Трагедия человеческой гибели передана через безмолвный ужас трех животных, наклонивших головы над трупами. Ноздри верблюдов расширены—от запаха крови. Как символ тишины, восходит из-за горы белый диск луны, обливая мирным светом старинную часовню, трупы и верблюдов. Рисунок сделан в тревожной, импрессионистической манере[50].

На следующем рисунке, тесно связанном с этим, Врубель дал нечто противоположное—скачку смерти:

Несется конь быстрее лани
. . . .
Взмахнув растрепанною гривой,
Вперед без памяти летит.
На нем есть всадник молчаливой;
Он бьется на седле порой,
Припав на гриву головой.

Весь этот отрывок (XIII строфа) у Лермонтова исполнен стремительного ритма, и Врубель с родственной чуткостью уловил этот ритм.

Рисунок сохранился в двух видах: в первоначальном эскизе, который сделан итальянским карандашом, и в разработанном рисунке, помещенном в кушнеревском издании.

На эскизе—только конь, мчащийся с мертвым всадником. Сделанный исключительно смелыми, предельно выразительными штрихами, эскиз этот может быть назван классическим—он с необыкновенной простотой выражает лирико-драматическую тему Лермонтова:

Скакун лихой, ты господина
Из боя вынес, как стрела,
Но злая пуля осетина
Его во мраке догнала.

«Как стрела»—это не только сравнение: это ритмико-действенное выражение скачки коня, изображенного Врубелем.

Карандашный эскиз Врубель переработал в рисунок, сделанный акварелью и белилами. Художник сильно изменил лицо князя. На эскизе на нем был отпечаток ужаса смерти, сквозь который проступала чуть ли не усмешка над нею. На рисунке он почти скрыл лицо мертвого всадника, повернув его голову так, что зрителю больше видны его черные, густые,

треплющиеся от езды волосы. Врубель тщательно и богато разработал одежду всадника и «наряд» (седло, сбрую, уздечку) коня и дал фон «скачке» в виде сурово-каменистого горного пейзажа с бурно несущейся рекой (белила). Быть может, обогащенный всеми изобразительными деталями бег коня несколько замедлился в своей стремительности: эскиз дает более непосредственное ощущение смертной скачки, но все это заметно только при сличении эскиза с рисунком.

Следующая композиция Врубеля, созданная на текст «Не плачь, дитя, не плачь напрасно»—самая большая из всех (95,3×64,3 см.), выполнена была им дважды. В первом варианте Демон-утешитель с т о я л над плачущей Тамарой. На композиции, вошедшей в издание Кушнерева и находящейся теперь в Третьяковской галлерее, Врубель «посадил» Демона; этим он приблизил его к Тамаре, укоротив его нечеловеческие пропорции. Огромные крылья Демона показаны лишь в своем истоке: они срезаны правым верхним углом картины. Наоборот, «человеческий элемент» в образе Демона—его лицо, шея, грудь, руки как бы высвобождены из-под «нечеловеческого» (крылья, огромность пропорций и т. д.). В лице Демона—сравнительно с предыдущими его изображениями—происходит глубокая перемена: это лицо осветлено любовью, и чем более Демон любит Тамару, тем более человеческим—вдохновенно-человеческим—становится его лицо. Эта сцена из «восточной повести» Лермонтова происходит на фоне, разительно напоминающем киевскую «Восточную сказку»: ее волшебным коврам и тканям здесь соответствует причудливое узорочье ковра и тканей, покрывающих стены, диван и подушку, на которую склонила голову плачущая Тамара.

«Не плачь, дитя», подобно «Пляске Тамары», производит впечатление могучей композиции, с многокрасочным колоритом, с перламутровыми переливами красок, не менее богатыми, чем в «Восточной сказке». А между тем и здесь в руках Врубеля были лишь черная акварель и белила.

К тебе я стану прилетать,
Гостить я буду до денницы
И на шелко̀вые ресницы
Сны золотые навевать...

Эти слова Демона над плачущей Тамарой Врубель выделил в особый небольшой рисунок. Это опять—полет Демона, но совсем иной, чем в начале поэмы: в нем нет уже ни роковой бесцельности, ни бурной тоски. Это полет, движимый страстью, направляемый любо̀вью, в урочный час, когда «месяц золотой из-за горы тихонько встанет»,—полет к Тамаре в дом Гудала. Врубель нашел совсем иную композицию для этого полета Демона: он летит не влево, как на первом рисунке, а вправо, в его полете нет вечно бесцельного «perpetuum mobile», а есть прекрасное устремление к вожделенной цели. Этой цели подчинен гармонический взмах крыльев, ему подчинены руки, спокойно сложенные на груди, а в лице Демона нет уже мятежной тоски, а лишь—живая, сосредоточенная дума-мечта о возможном счастье возрождения. К сожалению, нынешнее местопребывание рисунка неизвестно—он сохранился лишь в репродукции, и потому невозможен более подробный его анализ.

Тему любви Демона Врубель развивает в следующем своем рисунке—Демон у стен монастыря Тамары. Рисунок известен в двух вариантах. На том, который вошел в издание, Демон изображен перед глухой стеной

монастыря, под окном кельи Тамары. Рисунок в точности соответствует стихам:

Задумчив, у стены высокой
Он бродит...
Он поднял взор: ее окно,
Озарено лампадой, блещет.
. . . .
Тоску любви, ее волненье
Постигнул Демон в первый раз...
Он хочет в страхе удалиться,—
Его крыло не шевелится!
И, чудо!—из померкших глаз
Слеза тяжелая катится...

Демон, словно ослабев в человеческом томлении страсти и в человеческой же тоске любви, прислонился к каменной стене, облокотившись правой рукой о выступ и закинув ее на голову; левая рука повисла в бездействии; крылья словно противятся взлету. Это—единственный рисунок к «Демону», который сплошь нарисован итальянским карандашом.

Врубель не был удовлетворен своей работой, и, хотя рисунок уже был принят издательством, он принялся за новый вариант, который уже не мог попасть в книгу[51].

Теперь Врубель работал опять черной акварелью (еле-еле тронув кое-где белилами), как и на других рисунках той же серии, но он не извлекал на этот раз из этой акварели целой палитры красок от глубоко черной до темнооранжевой: наоборот, его занимал здесь резкий контраст черного и белого (blanc et noir). На этом варианте художник отстранил Демона от монастырской стены. Демон остановился, пожираемый глубокой, всепроникающей борьбой. За ним возвышаются монастырский храм и кельи. Мрачные купы деревьев чернеют на горных уступах. За ним над пропастью возникает непреклонно-суровая громада гор.

Врубель драматизировал пейзаж: в нем разлита мрачная тревога, скорбь, безнадежность. Сильно драматизирован и сам Демон. Он только-что хотел войти в монастырь к Тамаре—и отступил назад. На правую руку он опустил голову в тяжком раздумье, а левая рука его сжата в крайнем напряжении борьбы. Еще миг, и он оставит монастырь, вернувшись к одиночеству вечного скитания. Он плачет, но тяжкой, свинцовой слезой. Крылья, одежда, волосы Демона—все одного тона, беспощадно черного,— и зловещей чернью перекликаются с ними хмурые купы деревьев. Лишь правая рука Демона чуть-чуть тронута изжелта-красноватым бликом. Рисунок захватывает своим драматизмом: оставит ли Демон монастырь или проникнет в келью Тамары, равно безнадежен и скорбен его путь.

Высший момент трагедии Демона—его встречу с Тамарой в ее келье, его клятву ей в любви—Врубель отобразил трижды, и лишь третий вариант вошел в издание.

Доселе не был издан тот вариант последней встречи Демона с Тамарой, который хранится в Музее изобразительных искусств в Москве. В настоящем своем виде он изображает одну Тамару у открытого окна, сквозь которое видно звездное небо. Лицо Тамары носит ярко выраженные черты восточной женщины—оно годилось бы для лица египтянки или ассириянки. Тамара опустила руки на колени. Сзади нее виден большой образ богоматери в золотом окладе; ее лик сурово чернеет над Тамарой. Можно

подумать, что в этом тревожном, порывисто-мрачном рисунке, исполненном акварелью, Врубель дал отклик на следующие строки Лермонтова:

Бывало, только ночи сонной
Прохлада землю обоймет,
Перед божественной иконой
Она в безумьи упадет—
И плачет...

В действительности это не так. По рассказам П. П. Кончаловского, этот рисунок является фрагментом большой акварели, посвященной свиданию Демона с Тамарой. Взор Тамары устремлен на Демона, «приносящего» ей «в умиленьи» свою любовь. Но Врубель был так недоволен рисунком, что отрезал его правую часть (с Демоном) и уничтожил ее, а оставшуюся часть (с Тамарой) Кончаловским удалось спасти от уничтожения[52].



ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ДЕМОНУ". ТАМАРА В ГРОБУ (ВТОРОЙ ВАРИАНТ)
Рисунок М. Врубеля, 1890 г.
Третьяковская галлерея, Москва

Врубель принялся за новую редакцию темы, также акварелью. Он сохранил почти без изменения окно, в которое видна золотая россыпь звезд, но отрезал всю левую часть стены, ненужную для сценария, убрал чингар, на котором играла Тамара. Исчезла икона в драгоценном окладе: из-за черного крыла Демона еле приметно теперь светлое пятно от горящей лампады. Вся обстановка свидания Демона с Тамарой упрощена и обеднена деталями, но тем ярче запечатлено самое это свидание. Тамара утеряла свой египетско-ассирийский облик: это опять та грузинская девушка, юная и нежная, которую мы видели в ее невинной и радостной пляске. Она тянется к Демону, опаляющему ее словами любви, как цветок к солнцу. Демон наклонился над ней, сжав ее руки в своих руках: он едва не касается своим лбом ее лба. Он как будто утерял свою огромность, свою несовмести-

мость с человеком. Он юн и страстен, как человек, но Тамара слышит из его уст не человеческие речи:

Я опущусь на дно морское,
Я полечу за облака,
Я дам тебе все, все земное—
Люби меня!..

Еще миг, и их уста сольются.

Второй вариант «Тамары и Демона» приковывает своей внутренней сосредоточенностью, отсутствием всякой пышности и декоративности. Все в композиции и ее тонах подчинено лирической теме: готовящемуся лобзанию Демона. Врубель пришел в этом рисунке к строгой простоте и прекрасной ясности. Рисунок принадлежит к числу драгоценнейших его созданий.

А между тем художник остался недоволен и этим рисунком. Он разорвал его наискось, предназначая к уничтожению. Но повторилась история с «Демоном, смотрящим на долину». Обе половинки разорванного рисунка были подобраны, тщательно соединены и подклеены Кончаловским-сыном. Тронутый Врубель подарил будущему художнику спасенный им рисунок, сделав внизу, ближе к правому углу, надпись: «Пете Кончаловскому». Следы надписи, тщательно кем-то (вероятно, последующим его владельцем) стертые, еле приметны на рисунке, находящемся ныне в частном собрании в Москве[53].

Врубель создал третий вариант той же сцены—акварель, хранящуюся в Третьяковской галлерее и вошедшую в издание Кушнерева. Художник срезал верхнюю половину окна, но вновь восстановил левую часть стены с ее орнаментальным узорочьем. Икона, даже в виде отблеска лампады, исчезла совсем. Тамара изображена здесь художником в порыве страсти, а Демону он дал могучую власть над этой страстью. В окно глядят ярко трепещущие звезды, и одна из них, большая и пламенная, сияет над головой Демона («Сиял он тихо, как звезда»). В облике Демона больше силы и страстной красоты, чем в том, который дан на предыдущем рисунке, и вообще во всем рисунке больше страстности и яркости, чем в предыдущем варианте. Врубель словно вспомнил о том восточно-пышном, насыщенно-ярком наряде, в какой Лермонтов облек речи Демона к Тамаре, и дал тот же наряд своему рисунку, отказавшись от строгого и сжатого драматизма, присущего предыдущему варианту.

В третьем очерке «Демона и Тамары» Врубель опять безмерно расширяет колористические возможности акварели: кажется, что перед нами—целая поэма красок, переливающаяся самоцветною игрою, а на деле—та же черная акварель с белилами.

Уделив в своей графической поэме так много внимания Демону, Врубель с особой нежностью и трогательной грустью остановился на лице мертвой Тамары.

Как пери спящая мила,
Она в гробу своем лежала;
Белей и чище покрывала
Был томный цвет ее чела.
Навек опущены ресницы...
. . . .
Цветы родимого ущелья
(Так древний требует обряд)
Над нею льют свой аромат,
И, сжаты мертвою рукою,
Как бы прощаются с землею...

Акварельная кисточка Врубеля следовала здесь за каждым стихом Лермонтова с такою преданностью ему и с такою общей для поэта и художника любовью-сочувствием к прекрасному образу горской девушки, что достаточно перечесть стихи Лермонтова, чтобы ощутить все контуры и тона Врубеля. И обратно: довольно взглянуть на акварель Врубеля, чтобы вспомнить стих за стихом всю тихую и светлую элегию на смерть Тамары, написанную Лермонтовым. Еще более прекрасен облик Тамары на том рисунке, который обычно носит название «Голова Тамары». На деле, это не самостоятельный рисунок, а фрагмент из уничтоженного Врубелем первого варианта «Тамара в гробу», который по своим размерам приближался к таким большим акварелям-полотнам, как «Не плачь, дитя». Фрагмент с головой Тамары был вырезан Кончаловским из большой акварели, отвергнутой Врубелем[54].

У нас нет возможности судить, каков был весь отвергнутый рисунок, но лицо Тамары на фрагменте—одно из совершеннейших изображений человеческой чистоты и красоты, еще не побежденной, хотя и пораженной смертью.

Врубель, как мы знаем, начал свои художественные встречи с Лермонтовым попыткой создать картину на тему его «Ангела»:

Он душу младую в объятиях нес
Для мира печали и слез.

В «Демоне» Врубель вернулся к этой теме, но в ее обратном моменте:

В пространстве синего эфира
Один из ангелов святых
Летел на крыльях золотых
И душу грешную от мира
Он нес в объятиях своих.

Врубель удалил от лица и облика ангела всю обычную иконописность и романтизированную сентиментальность, свойственные подобным изображениям. Более того, он решился, с гениальной смелостью, обнаружить былую родственность двух духов, борющихся за душу Тамары: в чертах Ангела есть сходство с чертами поднявшегося ему навстречу Демона; то, что у Демона затемнено бурной тоской отчаяния и гнева, то у Ангела овеяно глубокой, но светлой грустью: в лице Демона печаль «жжет и плещет будто пламень», в лице Ангела иная печаль—соучастие в чужом страдании исторгает слезы, смывающие печаль земного праха с просветленного лица Тамары. Ангел не летит с «душой Тамары»: он восходит с нею ввысь в неизмеримом величии силы и покоя.

И, как контраст, вспоминается тут возникновение Демона в «Пляске Тамары»: там Демон восстает над пляшущей Тамарой, как дымный призрак в пустыне, здесь Ангел возносится вверх, сливаясь своими белыми, необъятными крылами с неизмеримою ширью и высотою небес.

Последнее изображение Демона в серии рисунков Врубеля, созданной к поэме Лермонтова,—это тот первый рисунок «Головы Демона», с которым Врубель, в сопровождении Серова, явился к художественному редактору кушнеревского издания.

Врубель начал свою серию рисунков к «Демону» «Головой Демона»,—она была завершением его одесских, киевских и московских исканий образа Демона, мощного и юного, прекрасного в своей вечной мятежности.

В издании Кушнерева этот Демон отнесен к стихам, завершающим его встречу с Ангелом, несущим душу Тамары:

И проклял Демон побежденный
Мечты безумные свои,
И вновь остался он, надменный,
Один, как прежде, во вселенной
Без упованья и любви!

Из этих стихов Лермонтова Врубель воплотил три последние стиха: не «проклинающий» и не «побежденный» Демон привлек его, а, наоборот, тот «надменный» Демон, который будет гордо, «как прежде», нести свое одиночество, попрежнему обладая «пучиной гордого познанья» и «всей властью бессмертной мысли и мечты».

Скорбный и властный лик этого Демона возникает в сиянии льдистого Казбека. Как у Лермонтова в начале поэмы, при полете Демона—

Под ним Казбек, как грань алмаза,
Снегами вечными сиял,

так теперь Казбек своим холодным спокойствием выделяет вечно мятежное одиночество Демона.

П. П. Кончаловский припоминает, что в этом Демоне всех поразила одна деталь—запекшиеся губы Демона: точно Демон еще горит внутреннею страстью и она обожгла его губы своим зноем—ему, удалившемуся в область вечного холода. А в его очах попрежнему сияет огонь грусти и воли; они упорно устремлены в беспредельную даль времен и вечности.

За «Головой Демона» в издании Кушнерева следует еще один рисунок Врубеля, помещенный в виде концовки ко всей поэме (ныне в музее в Ереване). Редактор отнес этот рисунок к стихам:

Но грустен замок, отслуживший
Когда-то в очередь свою, и т. д.

Но художник изобразил не замок Гудала: как явствует из архитектуры здания, из креста над его кровлей, из могильных крестов, расположенных вокруг, Врубель иллюстрировал совсем другие стихи эпилога к поэме:

Но церковь на крутой вершине,
Где взяты кости их землей,
Хранима властию святой,
Видна меж туч еще поныне...[55]

Но не этот рисунок является настоящим финалом врубелевской сюиты к «Демону»: заключительным ее аккордом является образ Демона вечно непримиримого и вечно скорбного. Таким этот образ запечатлен художником в «Голове Демона»—с его гордым взором, устремленным в даль. Этот образ прошел через всю сюиту рисунков в поэме Лермонтова, и он же вышел из нее, чтобы начать новую жизнь в творчестве Врубеля.

«„Голова Демона“ была почти с восторгом принята П. П. Кончаловским для издания, она вызвала радостное признание у В. А. Серова, Л. О. Пастернака и у молодых художников—участников издания»[56]. Она была помещена в издании, но Врубеля вновь и вновь влекло к работе над ней. Он создал новый вариант «Головы Демона»—тот, что находится теперь в Третьяковской галлерее. Казбека с его гордой вершиной уже нет на рисунке. Огромная голова Демона занимает все пространство рисунка. За нею лишь бегло намечен «горный фон»: снега на скалах. Как черная туча, нависла над глазами Демона черная громада волос; в глазах—невыносимый блеск и властность.



ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ДЕМОНУ". ГОЛОВА ДЕМОНА
Рисунок М. Врубеля, 1890 г.
Музей русского искусства, Киев



ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ДЕМОНУ". ГОЛОВА ДЕМОНА
Рисунок М. Врубеля, 1891 г.
Третьяковская галлерея, Москва

Врубель работал черной акварелью, но она послужила ему лишь полем, по которому действовал итальянский карандаш. В тревожных его штрихах есть уже что-то от возбужденных и бурных мазков «Поверженного Демона». Во всем же образе этого Демона есть не только отблеск образа, воплощавшегося Врубелем в Киеве и Москве («Сидящий Демон»), есть не только черты близкого родства с Демоном из рисунков к Лермонтову,— в нем есть то, что позволяет назвать его первой, основной мыслью скульптурной головы Демона (1894)—произведения, которым Врубель начал новый круг своих воплощений Демона.

Из этого круга Врубель уже не вышел до самой смерти.

IV

Многие из художников до Врубеля пытались дать художественные отображения «Демона» — Г. Г. Гагарин, А. А. Агин, Н. Негодаев, М. А. Зичи, К. Е. Маковский и др.; несколько художников пыталось сделать это одновременно с Врубелем—В. А. Серов, В. Д. Поленов; немало художников пыталось сделать это после Врубеля—К. В. Изенберг, В. К. Штемберг, В. Г. Эберлинг, Е. Е. Лансере и др. Но ни один из них не приблизился к Лермонтову. «Демон» не давался ни одному из художников, работавших над ним в течение ста лет существования поэмы. За исключением Зичи, художники как бы боялись встречи с этим образом, точно заранее были уверены в своей неудаче. Восточный колорит, мотивы Кавказа, облик Тамары—все это в какой-то мере еще давалось художникам, но сам «царь познанья и свободы» оказывался для них невидим и невоплотим.

Единственный образ Демона, который заявлял право на существование до Врубеля, был Демон Зичи. Именно с этим образом, широко распространенным в копиях, гравюрах, репродукциях, пришлось бороться Врубелю. Зичи нельзя отказать в мастерстве рисунка, во внимании к теме. Он понимал, что иллюстрирует романтического поэта, и сам романтизировал свой карандаш и свою кисть.

Но этот карандаш, изящно самоуверенный, и эта кисть, изощрившаяся в акварелях-мадригалах на придворные темы, оказались бессильными перед Демоном. Зичи мастерски работал над «романтической поэмой» вообще, но

Бури шумные природы
И бури тайные страстей,

скрытые в заветном произведении Лермонтова, были совершенно чужды ему. Ни философская глубина, ни трагическая действенность поэмы Лермонтова, ни ее глубокий автобиографический смысл не были доступны придворному художнику. Он иллюстрировал романтический сценарий «Демона» и сделал это успешно, но автором этого сценария мог быть Подолинский или любой поэт-романтик 30-х годов. Мятежная лира Лермонтова не нашла своего отображения.

Для Врубеля, наоборот, «Демон» был не «романтической поэмой», даже не одной из тридцати поэм Лермонтова,—«Демон» был для Врубеля поэтическим средоточием мечты и мысли, жизни и судьбы Лермонтова. Над Врубелем сбылось то, о чем писал Пушкин:

Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявленьем.

Так, «душа» Врубеля, «стеснившись лирическим волненьем» от поэмы Лермонтова, «излилась свободным проявленьем» в рисунках к «Демону».

При своем появлении образ Демона, созданный Врубелем, вызвал целый поток критического негодования и обывательского непонимания. Но за пятьдесят лет никто не создал другого Демона, который отстранил бы врубелевского так, как этот последний навсегда отстранил романтизированного любовника, созданного Зичи. Это не удалось сделать даже такому замечательному мастеру, каким был В. Серов. Его рисунки к «Герою нашего времени», отражая на себе несомненное влияние Врубеля и в трактовке сюжета и в стилистическом подходе к нему, блекнут в сравнении с рисунками Врубеля к тому же роману. В «Демоне и Тамаре» Серова, помещенном среди рисунков Врубеля,—по выражению одного из исследователей творчества Серова,—его «подражание Врубелю подходило порой к какому-то добровольному рабству; художник вплотную „подсаживался“ к Врубелю, и тогда появлялись такие вещи, как „Иллюстрация к Лермонтову“»[57]. «Демон» Серова есть пересказ «своими словами» «Демона» Врубеля, как и «Тамара» Серова кажется прямым отражением «Тамары» Врубеля[58]. Серов меньше, чем кто-либо, был склонен отдаваться в рабство чужой творческой воле, и если, действительно, в ту келью Тамары, которую изобразил Серов, залетел двойник врубелевского Демона, то это доказывало, что Врубелем найден такой образ лермонтовского Демона, художественное бытие которого неотразимо и действенно. Серов понял это—и отстранился от дальнейшей работы над Демоном, чувствуя, что у него нет своего самостоятельного пути к лермонтовскому образу. Не оказалось этого пути и у нескольких поколений русских художников за целые полвека: Врубель доныне остается единственным по силе, правде и красоте воплотителем лермонтовского Демона.

Все это стало бесспорно через полвека, но при появлении рисунков Врубеля к «Демону» они встретили понимание и признание только у немногих читателей кушнеревского издания.

Рисунки Врубеля к Лермонтову вызвали настоящий восторг у молодых тогда художников—Л. О. Пастернака, В. А. Серова, М. В. Нестерова, А. Я. Головина, К. А. Коровина, у еще более молодых—К. Ф. Богаевского, М. А. Волошина (поэт и акварелист), В. Д. Замирайло, С. П. Яремича и др. С большим сочувствием встречены были рисунки Врубеля к Лермонтову в художественном кружке С. И. Мамонтова. А. С. Мамонтова вспоминает: «Савва Иванович с восторгом встречал работы Врубеля в это время. Все в доме знали, что всякие зарисовки и черновики, которые Врубель бросал, надо было сохранять и относиться к ним с должным уважением»[59]. Постоянную поддержку в работе над Лермонтовым Врубель находил у П. П. Кончаловского и его семьи, где поддерживали всякий замысел Врубеля, бережно сохраняя те его рисунки, которые он сам обрекал на уничтожение.

Но такое понимание художественной ценности работы Врубеля над Лермонтовым, такая любовь к его искусству были редкостью в то время, когда вышли в свет его рисунки к Лермонтову. Наоборот, типично, так сказать нормативно для эпохи, было неприятие этих рисунков, непризнание за ними художественного значения, глумление над их автором.

В своих неизданных воспоминаниях Любовь Дмитриевна Блок, жена поэта, дочь знаменитого химика Д. И. Менделеева, рассказывает: «Я была—член моей культурной семьи со всеми ее широкими интересами в науке

и искусстве. Передвижные выставки, „Русская мысль“ и „Северный Вестник“, очень много серьезной музыки дома, все спектакли иностранных гастролеров и трагических актрис. Но вот (откуда?) отношение мое к искусству обострилось, разрослось совсем по-другому, чем это было среди моих... С Врубеля у меня и началось. Было мне тогда лет четырнадцать-пятнадцать. Дома всегда покупали новые книги. Купили и иллюстрированного Лермонтова в издании Кушнерева. Врубелевские рисунки к Демону меня пронзили... Но они-то как раз и служили главным аттракционом, когда моя просвещенная мама показывала своим не менее культурным приятельницам эти новые иллюстрации к Лермонтову. Смеху и тупым шуткам, которые неизменно, неуклонно порождало всякое проявление нового—конца не было. Мне было больно (по-новому!). Я не могла допустить продолжения этих надругательств, унесла Лермонтова и спрятала себе под тюфяк; как ни искали, так и не нашли»[60].

Рассказ Л. Д. Блок хорошо вводит в тот круг непонимания и самоуверенного презрения, который был так широк для Врубеля—художника-новатора.

Рисунки Врубеля к «Демону», возбуждавшие восторг Серова, Головина, Коровина и волновавшие своей искренностью и глубокой новизною представителей молодого поколения, ощущения которых прекрасно переданы Л. Д. Блок,—эти самые рисунки были единогласно осуждены всеми рецензентами кушнеревского издания. В рецензиях на это издание «удостоивались» похвал и беспомощные рисунки К. Трутовского к «Казначейше», и жанровый набросок В. Маковского к «Вечерам на хуторе», по недоразумению выданный художником за иллюстрацию к «Бородину», и «пейзажик» Е. Волкова. Лишь один Врубель вызвал полное и беспощадное осуждение.

Пушкинист В. Е. Якушкин писал: «Все иллюстрации к „Демону“ нехороши, а некоторые даже очень нехороши. Плохие рисунки есть и при других произведениях. Почти всегда крайне неудачны иллюстрации г. Врубеля, а их более двадцати»[61]. Художественный журнал «Артист» так отзывался о рисунках Врубеля: «Совершенно невозможны иллюстрации г. Врубеля, excusez du peu, к „Демону“. Того, что дал г. Врубель, вы не встретите даже в лубочных картинах. Г. Врубель, повидимому, даже не чувствует, что его фигуры похожи не на людей, а на тряпичные куклы. Не лучше и Демон с оскаленными зубами и тряпичными крыльями. Во многих рисунках даже разобрать нельзя, где у кого руки, где ноги, где голова и приходится любоваться только на игру одних „художественных“ ⟨?⟩ мазков, которые заменяют у г. Врубеля и рисунок, и пластичность, и красоту. Г. Врубель, видимо, имеет претензию на „настроение“, но он забывает, что там, где шея длиннее головы или рука похожа скорее на ногу, искать настроения только смешно, и что без рисунка нет иллюстрации»[62].

Безыменный автор отзыва на кушнеревское издание в право-народнических «Книжках Недели» дает приговор: «Многие рисунки... просто-на-просто из рук вон плохи даже и по композиции. В особенности неудачно во всех отношениях исполнены иллюстрации г. Врубеля к Демону, точно размазанные кофейной гущей и нередко очень курьезные по сюжету. Фигура Демона, повторяемая во всех этих рисунках, может служить прекрасным образчиком ненамеренной карикатуры»[63].

Критик «Северного Вестника» К. Тр-н-ский упрекал Врубеля в грубой «аляповатости» и «небрежности» рисунков и делал ему выговор за неуменье

выбирать сюжеты: «Так, например, казалось бы, кому может придти в голову воспроизводить в рисунке такой мелкий штрих в целом рассказе, как следующие две строчки в Демоне: „На трупы всадников порой / Верблюды с ужасом глядели“, а вот г. Врубель вздумал это изобразить. Его же... рисунок, долженствующий образно представить удивительно изображенную поэтом картину мчащегося во весь опор скакуна, может служить плачевным примером, до какой аляповатости может доходить русская иллюстрация к словесному произведению и до какой небрежности может дойти русский художник в деле наглядной интерпретации русского автора»[64].

Отрицательный разбор рисунков Врубеля находим в «Русском Вестнике»: «Большой простор для фантазии художника представляет поэма Демон, только раз иллюстрированная изящным карандашом М. А. Зичи. Очень жаль, что издатели не обратились к этому художнику... Издатели поручили почти всю работу некоему художнику Врубелю, давшему ряд самых невозможных и нелепых композиций. Конечно, трудно требовать от художника, да еще, должно быть, молодого, создания нового типа падшего ангела, но все же мы в праве требовать, чтобы в таком случае он держался в пределах установленных традиций. Г-н Врубель, очевидно,



ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ДЕМОНУ“. ЦЕРКОВЬ НА КАЗБЕКЕ

Рисунок М. Врубеля, 1891 г.

Музей изобразительных искусств Армении, Ереван

хотел дать тип восточного кавказского демона: он изобразил его ввиде старой грузинки с орлиным носом, тонкими, вдавленными губами, черным, пронизывающим взглядом и широкими черными бровями. Крылья у него вышли нелепого характера, какие-то матерчатые, точно шитые из лоскутков разных материй. Тип Тамары довольно близко подходит к типу, созданному Зичи, и ничего нового не представляет. ...Первый рисунок г. Врубеля изображает полет демона над вершинами Кавказа,—это та самая тема, которая так своеобразно была разрешена Зичи. По замыслу, по выполнению, по самому духу рисунка г. Врубель является вполне несостоятельным и не удовлетворяет самым скромным требованиям... Еще ужаснее изображение жениха, который бьется на седле, „припав на гриву головою". Безобразнее „резвого питомца Карабаха", каким изобразил его коня московский художник, трудно себе что-нибудь представить».

Такое же глумливое осуждение вызывают в критике и рисунки Врубеля к «Герою нашего времени»: «Ввиде заглавной виньетки тот же неизменный г. Врубель изобразил Печорина лежащим в сюртуке с эполетами на диване. Рисунок исполнен плохо, даже со стороны линейной перспективы. ...„Княжна Мери" отдана на съедение г. Врубелю... Мери Лиговская изображена необычайно длинной барышней с крохотным зонтиком, с жалкими ленточками на талии и испуганно-глупым выражением лица; Грушницкий изображен полупьяным грузином... Остается упомянуть еще о карикатуре г. Врубеля, долженствующей изобразить Печорина, Вернера и капитана после того, как Грушницкий полетел в пропасть, сраженный пулей своего приятеля. По нелепости трактовки рисунку этому можно отдать пальму первенства даже в кушнеревском издании».

В своем огульном осуждении Врубеля критик не знает ни единого исключения и потому довершает свой приговор: «Неудачно иллюстрирован Измаил-бей тем же г. Врубелем. Рисунок, на котором изображена Зара, подводящая коня Измаилу,—верх безобразия. Остается удивляться, как издатели решились принять для печатания такую пошлую пародию...»[65].

Отзыв «Русского Вестника» как бы обобщает и вместе детализирует все отзывы по поводу рисунков Врубеля: из числа всех иллюстраторов Лермонтова (а в их числе были не только Суриков, Репин, В. Васнецов, Поленов, но и Трутовский, и Савицкий, и Е. Волков, и Менк) Врубель признается самым бездарным, неумелым, неудачливым. В отзывах о нем сквозит какое-то презрительное высокомерие, до которого редко когда, на всем протяжении истории русского искусства, договаривались критики: рисунки Врубеля—по формуле автора «Писем об искусстве»—это «пошлая пародия» на Лермонтова.

В. В. Стасов, авторитетнейший критик эпохи, не писал специально о рисунках Врубеля к Лермонтову, он только бросил два мимолетных замечания о них. Находя, что «все лучшие наши художники» для кушнеревского издания «представили иллюстрации резко посредственные или плохие», Стасов утверждал: «Врубель в своих „Демонах" дал ужасающие образцы непозволительного и отталкивающего декадентства»[66].

В 1898 г., стоя перед скульптурой Врубеля «Демон», Стасов, в крайнее осуждение Врубелю, воскликнул: «Вспомним его ужасные иллюстрации Лермонтова»[67]. Через полвека, в наши дни, восклицания Стасова вспоминаются как показательный образец, с одной стороны, того отсутствия

чутья к художественной иллюстрации, которое так характерно для критики начала 90-х годов, а с другой стороны—эти восклицания Стасова показательны для того глубокого непонимания самого творчества Лермонтова, которое заставляло в лучшем его художественном истолкователе видеть его пародиста!

В 1913 г., в своем обзоре иллюстрированных изданий Лермонтова, сделанном для Академического издания, Н. Н. Врангель писал: «Только один Врубель изумляет, поражает и захватывает своим стилем—четким и запутанным, угловатым и заманивающим, сложным и простым, и несмотря на его причастность нашему времени, все же передает, хотя и в „переводе на новый язык", поэтическую сущность лермонтовского духа, стиха и стиля»[68]. Когда в 1914 г., в связи с лермонтовским юбилеем, издательство «Печатник» предприняло, под редакцией В. В. Каллаша, новое иллюстрированное издание Лермонтова, оно для «Демона», «Героя нашего времени» и «Измаил-бея» воспользовалось рисунками Врубеля (число их было умножено); для иллюстрирования «Демона» привлечены были работы Врубеля, появившиеся после кушнеревского издания; врубелевские композиции «Пан», «Пророк», «Полет Мефистофеля» послужили для иллюстрирования лермонтовских «Пана», «Пророка» и «Сказки для детей». В 1914 г. было уже очевидно, что в творчестве Врубеля заключен драгоценный клад художественных отображений Лермонтова.

Когда победила Октябрьская революция и встал вопрос о широчайшем доступе читателей к классической литературе, А. М. Горький в своей докладной записке об издании русской художественной литературы писал 17 декабря 1918 г.: «Насущной задачей является издание для школ и художественно-иллюстрированных произведений русской литературы... Из старых изданий можно было бы повторить, например, такие: иллюстрации Бенуа к Пушкину („Пиковая дама", „Медный всадник"), Врубеля к Лермонтову, Агина и Боклевского к Гоголю, Островскому...»[69]. Рекомендация Горьким иллюстраций Врубеля к Лермонтову как образцовых, как самых желанных для революционного читателя подводит итог суждениям о Врубеле—иллюстраторе Лермонтова. В нашу эпоху эти гениальные рисунки получили единодушно высокую оценку, навсегда соединившую имя Врубеля с именем Лермонтова[70].

V

11 мая 1894 г. отец Врубеля писал его сестре из Одессы: «Теперь лепит голову Демона. Вообще, как будто не в своей тарелке, хотя мы стараемся, чтобы ему было веселее и покойнее». А 29 августа он же писал ей из Севастополя: «Посылаю тебе дубликат накладной на товар малой скорости. Голова Демона и барельеф с наложным платежом. Что Миша?»[71].

В эти хронологические рамки вмещается новая работа Врубеля над «Демоном»; она еще всецело связана с прежней, киевской и московской, работой. Это—скульптурный вариант той «Головы Демона», с которой Врубель пришел к П. П. Кончаловскому, а второй рисунок «Головы Демона», сделанный черной акварелью и итальянским карандашом, служит как бы графическим эскизом для этой полихромной скульптуры. Демон здесь попрежнему юн, силен и мятежен,—это лермонтовский Демон в скульптуре. Обращение живописца к скульптуре и здесь так же не случайно, как обращение к ней же в конце 80-х годов в Киеве. Как и тогда, после первой попытки найти живописный образ

Демона, так и теперь, окончив круг рисунков к «Демону», Врубель ищет той пластической конкретности образа, той полной его воплощаемости, которую может дать только трехмерное искусство ваяния. Но как характерно, что Врубель, достигший в рисунках к «Демону» черной акварелью блестящих живописных эффектов, не хочет расстаться с красками и тут: его скульптура полихромна.

Четыре года спустя после своего завершения художником полихромный «Демон», вместе с декоративным панно «Утро», появился на выставке русских и финляндских художников, устроенной С. П. Дягилевым в Петербурге в январе 1898 г.

В художественных кругах, среди эпигонов академизма и анекдотического бытовизма, скульптура Врубеля была встречена резко отрицательно. Таково же было отношение большинства широкой публики к этому первому врубелевскому «Демону», попавшему на выставку. Совершенно отрицательно относился к работе Врубеля и В. В. Стасов. По поводу панно Врубеля «Утро» он спрашивал в недоумении: «Кто разберет, кто объяснит эту неимоверную чепуху? Представьте себе человека, который набил бы себе полон рот каши, так что там, внутри, язык не может даже поворачиваться, и что ни говорит этот человек, вы ни единой буквы не разбираете. Переспрашивайте его, сколько хотите, все равно ничего не поймете. Вот такова и картина г. Врубеля».

С еще большим недоумением Стасов писал о «Демоне»: «Но г. Врубель не удовлетворился одним „декоративным панно“, ему было этого мало, ему надо было показать, куда еще должны шагать, на наших глазах, также и другие искусства. Например: скульптура. Он представил целых два образца (из гипса) той скульптуры, которая как раз соответствует нашему времени, да вместе с тем должна соответствовать и будущему времени. Первый образец—нечто вроде огромной маски, с искаженными чертами и растопыренными глазами, и с целой копной волос вокруг головы. Увидав в первый раз эту маску на выставке, я было подумал, что это голова Людовика XIV в огромном его парике, со злым командирским лицом. Но оказалось, что это не Людовик XIV, а „Демон“. Все Демоны, все Демоны, отчего это они так по вкусу г. Врубелю (вспомним его ужасные иллюстрации Лермонтова); отчего они вечно так нужны для его творчества? Что за интерес, что за потребность странная такая? ...Ах, кабы обойтись без этаких выставок, и даже во сне не видать таких „Утр“, таких „Демонов“! И в самом деле, видано ли у самых отчаянных из французских декадентов что-нибудь гаже, нелепее и отвратительнее того, что нам тут подает г. Врубель?»[72].

В тех кругах художников, где ведущими деятелями были Серов, Коровин, Головин и другие, отзыв Стасова возбуждал лишь большее внимание к искусству Врубеля. М. В. Нестеров, в неизданном письме к художнику А. А. Турыгину, писал (29 января 1898 г.): «Врубель — ты о нем пишешь решительно (прочтя в „Новостях“ статью Стасова), но как знать, может быть, он прав, он нужен, он силен, а за силой и победа». Нестеров был прав: Врубель был так художественно силен и так был нужен русскому искусству смелостью своих творческих исканий, что за его силой была обеспечена победа. Но победа эта—признание законности творческого пути Врубеля в истории новой русской живописи—давалась ему с большим трудом.

Врубель был плохо понят и поздно признан и в кругу «новаторов» будущего «Мира Искусства».

В своих неизданных заметках о Врубеле академик живописи Е. Е. Лансере вспоминает: «Я впервые услышал имя Врубеля в 1896 г. на выставке в Нижнем. Помню крайнее возмущение им членов академического жюри (в числе их был мой дядя Альберт Н. Бенуа). Не помню, употреблялось ли тогда слово „декадент", но панно Врубеля считалось скандальным. Негодование старших тогда импонировало, и я совершенно тогда не понял и как-то остался равнодушным. Имени Врубеля, его вещей в будущем кружке „Мир Искусства" в те годы не знали. Зиму 1895—6 г. я был в Париже и получил от Александра Н. Бенуа интереснейшее письмо с описанием своего первого знакомства с московскими художниками—Нестеровым, Серовым, Коровиным, Левитаном, но Врубеля не было между ними. Хорошо помню первое впечатление нашего кружка (Бенуа, Бакст, Сомов, я), когда мы впервые увидели репродукции Врубелевского панно на темы из „Фауста"—оно было определенно о т р и ц а т е л ь н о е (разрядка здесь и далее Лансере.—*С. Д.*): „Так вот этот хваленый московский художник Врубель! Ну, не важно, п о ш л о в а т о". Тут был и некоторый ревнивый антагонизм Петербурга—Москвы. Я тогда в Париже работал в одной мастерской (Жюльена) с П. П. Кончаловским и рассказывал своим друзьям о его, Кончаловского, восторгах Врубелем... Признаться, мне и сейчас эти вещи нравятся меньше других. Но теперь я и в них вижу того Врубеля, которого полюбил и оценил потом. Мне кажется это очень показательным примером для вообще феномена художественного восприятия.

Конечно, когда в 1900 г. мы все вернулись в Петербург, то это первое впечатление совершенно забылось»[73].

Но еще в 1899 г. «Мир Искусства» был не очень гостеприимен к Врубелю. 14 января Н. И. Забелла-Врубель писала сестре: «Единственный поклонник Миши Дягилев и комп. от него отворачиваются и даже говорят прямо, что они решили на этой выставке примириться с публикою, не выставлять ничего возмутительно смелого»[74]. Сам Врубель писал сестре: «Администрация нашей выставки в лице Дягилева упрямится и почти отказывает мне выставить эту вещь („Богатыря"). Вещь почти кончена и радует меня настолько, что я хочу рискнуть с ней на академическую выставку, если примут. Ведь я аттестован декадентом. Но это недоразумение и теперешняя моя вещь, мне кажется, достаточно его опровергает»[75].

В период между «Демоном» скульптурным (создан в 1894 г., выставлен в 1898 г.) и «Демоном» живописным (первый приступ к нему в 1899 г.) Врубель испытал то состояние, которое в год его смерти Ал. Бенуа выразил так: «Будущие поколения... будут оглядываться на последние десятки 19-го века... и недоумению их не будет предела, когда они увидят, во что считала Врубеля эта „его эпоха"... Всю жизнь Врубель предлагал себя всем... Он предлагал себя, свои богатства. Он готов был подарить нас храмами и дворцами, песнями и кумирами. Он ничего не просил за это: он молил только, чтобы ему давали выявляться, чтобы освобождали его от тяжелого бремени наполнявшего его существо вдохновения. Но мир не принимал его, чуждался и даже презирал. Зачем блеск, игра, краски, веселье, когда и так живется в тусклости, в делах во мраке и суете? И не верил никто Врубелю. Изредка кто-нибудь из чудачества купит у него

картину или закажет ему стенопись, но сейчас же связи обрывались, филистеры погружались в отдых от сделанного усилия стать чудаками, а художник снова оказывался без дела и применения»[76].

Строки Бенуа, вызванные смертью Врубеля, нуждаются в одной, но важнейшей поправке: не «м и р не принимал» Врубеля, а не принимала его та косная среда придворных поощрителей и буржуазных потребителей искусств, среди которых пришлось жить и творить Врубелю. Врубель метался в поиске выхода для своих творческих сил и гениальных замыслов, а всюду, где он пытался найти один из выходов,—было ли это храмом или театром, книгой или фреской, прикладным искусством или фантастической картиной,—всюду он встречал тупик, заставу или тюрьму для творческой воли.

Но есть один образ, который Врубель хранил как бы про себя, никогда не стучась с ним ни в особняк буржуазного мецената, ни в мастерскую прикладного искусства, никогда не выводя его и на свет рампы. Это образ Демона.

В марте 1899 г. Врубель, сообщая сестре о своей мечте уехать в Киев, пишет: «Мои дела мне совершенно позволяют: балалайки я кончил и деньги за них получил. „Демона“ кончить всегда будет не поздно»[77].

Это—первая отметка, после нескольких лет перерыва, о новой работе над «Демоном»—и как похожа она на уже знакомые нам киевские отметки подобного рода! Чтобы «кончить Демона», т о г д а приходилось Врубелю писать заказные работы для Терещенко; чтобы «кончить»,—а точнее бы сказать: начать,—заветного, так называемого «монументального Демона»,— т е п е р ь Врубелю понадобилось «кончить» балалайки, заказанные покровительницей кустарных промыслов кн. М. К. Тенишевой.

Уже в конце 1899 г. Врубель приступает к «монументальному Демону». Это был «Демон летящий», писанный маслом. Этот Демон весь еще связан с Лермонтовым и его поэмой: то, что Врубель дважды давал в иллюстрациях к поэме,—П о л е т Д е м о н а,—теперь он хочет дать на большом полотне; это опять

Печальный Демон, дух изгнанья,

реющий «над вершинами Кавказа». Врубель развернул сияющую цепь этих вершин и подчинил ей всю композицию картины, даже ее форму—узкую, продолговатую. Полет Демона устремлен не ввысь, в небо, и не вниз, к земле: он летит вправо, вдоль—в точности: «над вершинами Кавказа». Демон парит широко, во всю длину картины, раскинув мощные перистые крылья, отливающие тусклым серебром. Это—Демон до встречи с Тамарой, еще не остановленный в своем полете любовью к земному существу, еще неудержимо-свободный, мощно несущий нечеловеческое бремя «познанья и свободы». Это—парящий титан, мятежник, богоборец. Полет его суров, как стихийный вихрь,—и Врубель словно забыл те волшебные радуги, которые извлекал из черной акварели иллюстраций к «Демону»: теперь его краски суровы, холодны, темны.

Он был похож на вечер ясный:
Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет.

Таков был Демон на рисунках к поэме. Но этот, реющий «над вершинами Кавказа» изгнанник рая похож уже не на ясный, а на сумрачный вечер, переходящий в таинственную ночь.

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ГЕРОЮ НАШЕГО ВРЕМЕНИ". ПЕЧОРИН НА ДИВАНЕ
Рисунок М. Врубеля, 1889 г.
Музей русского искусства, Киев

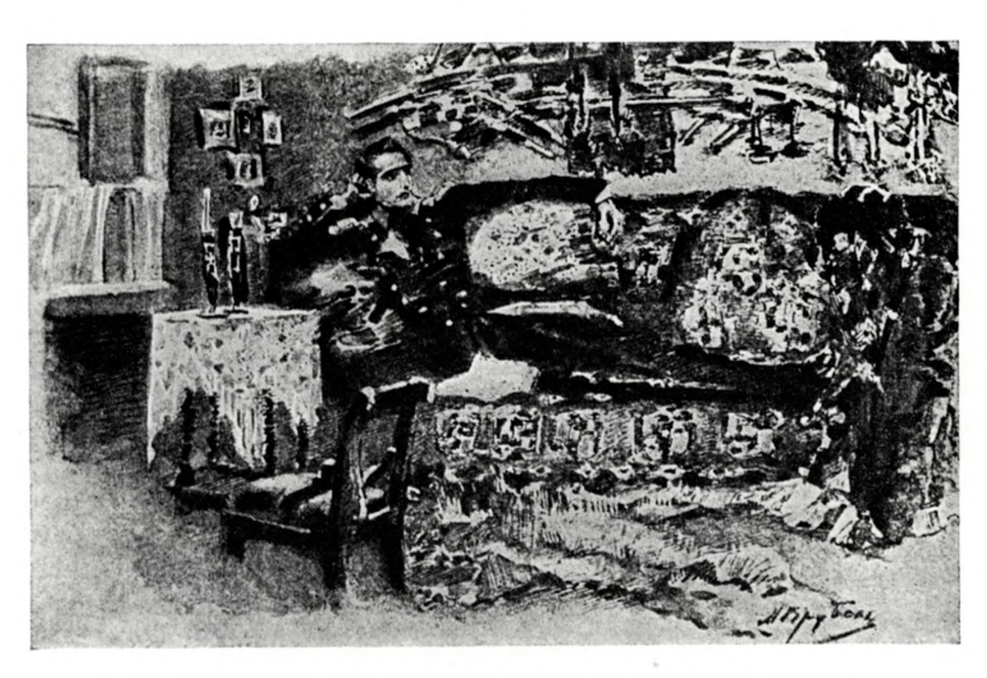


ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „ГЕРОЮ НАШЕГО ВРЕМЕНИ". ПЕЧОРИН НА ДИВАНЕ
Рисунок М. Врубеля, 1890 г.
Местонахождение оригинала неизвестно

Казбек еще сверкает ослепительным блеском, «как грань алмаза», но небо уже задернуто тяжелым пологом ночи, а «мгла и дым» наполнили уже горные пропасти и ущелья. Этим же мраком овеяно лицо Демона: «Он знает, что уже обречен на падение, но с отблеском мятежной гордыни в глазах, похожих на громадные темные аметисты, парит бестрепетно, верный себе до конца»[78].

Как никогда раньше, Врубель хотел создать лермонтовского Демона, вечно прекрасного и вечно мятежного, и вложил в его полет могучую стремительность и грозно-прекрасную силу. Но вместе с тем Врубель уже начал удаляться от Лермонтова—его Демон летит как бы с тайным предвиденьем своей гибели: эти «грани алмаза» скоро станут для него смертельны, о них разобьется его тело.

Врубель усиленно работал над «Летящим Демоном» весной и летом 1900 г. Его «Демон» получил высокую оценку западных художников. Н. И. Забелла-Врубель пишет 19 октября 1901 г.: «На-днях обедали делегаты Венского Сецессиона, очень милые венские художники, они в восторге от Миши и все хотят забрать на выставку; к сожалению, с „Демоном" он не поспеет на эту выставку»[79]. Сам же Врубель был глубоко неудовлетворен «Летящим Демоном» и оставил огромную картину неоконченною. Но перед тем, как окончательно отдаться во власть этого образа, Врубель попытался на миг задержаться еще на одном образе Демона—не сидящего, как было десять лет назад, не летящего, но и не поверженного. С. П. Яремич рассказывает: «Летом 1901 г. в хуторе Врубель углем компанует стоящего на горных вершинах Демона, но вещь эта не была написана»[80]. Кроме рисунка углем, о котором говорит Яремич, Врубель пытался искать стоящего Демона еще в двух карандашных рисунках, из которых один находится в Киевском музее. Но задержать «падение Демона», «поставить» Демона Врубелю так и не удалось: он в деле воплощения «стоящего Демона» не дошел даже до красок. Его влекло неудержимо к другому, роковому для него, образу Демона.

В том же 1901 г., с осени, Врубель уже с головой ушел в работу над «Поверженным Демоном». Словно предощущая, что надвигающаяся болезнь оставила ему считанные не годы уже, а месяцы для работы, Врубель превращает работу над «Демоном» в неимоверный, истощающий труд, вычеркивая из своей жизни все, кроме этого труда. «Всю зиму 1901 г. Врубель работает с страшным напряжением. Вместо обычных трех-четырех часов, он работает по 14, а иногда и больше,—при искусственном освещении, никуда не выходя и едва отрываясь от картины. Раз в день он надевал пальто, открывал форточку и с четверть часа вдыхал холодный воздух,—это он называл своей прогулкой. Весь поглощенный работой, он стал нетерпимым ко всякой помехе, не хотел видеть гостей и едва разговаривал с своими. Демон уже много раз был почти закончен, но Врубель снова и снова его переписывал»[81].

Другой биограф Врубеля, со слов его жены, передает: «В своих исканиях Врубель доходил до какого-то исступления. В темные ноябрьские утра, когда в доме еще все спали, он вскакивал с постели, наскоро одевался и, часто забывая даже запереть за собою дверь квартиры, бежал в мастерскую, нанятую им где-то поблизости; там он тотчас же принимался за свою картину; когда открывались магазины, он посылал за шампанским и затем работал до наступления сумерек, усиленно возбуждая себя вином и крепкими папиросами»[82].

В эти полгода Врубель явил образ творческого подвижничества. Кроме знаменитой картины, им создано было в это время не поддающееся учету число рисунков, этюдов и эскизов для картины. Для воплощения нового образа Демона Врубель прибегал ко всем средствам художественной выразительности—от простого графитного карандаша до золотисто-бронзового порошка, который вводил в масляные краски. Подробное описание работы Врубеля во время этого «затвора» дало бы драгоценнейшие материалы по психологии творчества художника, всецело устремленного на воплощение образа, овладевшего всем сознанием и всей волей художника.

Если говорить языком литературоведения, Врубель в эти полгода создал очень большое число «редакций» своего нового Демона, и многие из них по художественной законченности можно бы счесть полноценными, прекрасными созданиями искусства.

От темы «Поверженного Демона» Врубель не отступил ни на одном из эскизов, этюдов, набросков, созданных во время московского «затвора». Но есть в них разная степень поверженности.

На этюде, бывшем в собрании А. Г. Голикова, работанном на бумаге карандашом, пером и акварелью, Демон лежит на каменном ложе. Упал ли, низринут ли он? Быть может, ослабев от бесконечного полета, он опустился для отдыха? Он облокотился на правую руку, нагой, опоясанный лишь чешуйчатой перевязью у чресл. Крылья его не сломаны; они лишь обессилели от полета. В левой руке Демон держит обнаженный меч. Его лицо устремлено в загадочную даль. Что он видит перед собой? Продолжение дальнейшего полета? или гибель? и для чего обнажил он меч? для борьбы с кем? и откуда в полете взялся у него меч? Все безответно в этом загадочном эскизе. Но ясно одно: Демон,—пусть усталый,—еще хранит свое бытие, и полет еще возможен для него. Этюд написан в 1901 г.

Другой этюд этого же года (приобретенный еще в 1902 г. для Третьяковской галлереи) дает уже разбившегося Демона. Этот «Поверженный Демон» писан на картоне акварелью и гуашью; карандашом очень сильно пройдены лицо и правая рука; она же тронута белилами. Серо-лиловатый, мертвенный отсвет лежит на нагом теле Демона, и все кругом него тонет в смутной, уныло-лиловатой мгле. Демон упал—и не в силах подняться. Нагое тело его бледно и истомлено. Руки сведены судорогою отчаяния и муки; исхудалая левая рука, в жестокой тоске и бессилии, закинута за голову. Крылья подмяты под рухнувшее тело. На лице у Демона, на его обострившихся чертах, застыла не только упорная скорбь, но и обессиливающая мука. Демон знает, что он никогда уже не встанет и не расправит крыльев для полета.

Третий этюд, писанный в синих тонах акварелью и золотом, принадлежавший С. А. Щербатову, еще глубже передает трагедию поверженного Демона. Никогда еще царственное великолепие Демона не было показано Врубелем с такой пышностью. Там, на рисунках к поэме, Демон всегда одет в черные одежды, в строгие траурные ткани. Его нагота— это только нагота плеч, верхней части груди и рук; крылья, кажется, сотканы из дымного тумана и мрака ночи—в них нет радужной игры. Наоборот, на «щербатовском» этюде, как и на всех эскизах к «Поверженному Демону», Врубель изображает его нагим, лишь опоясанным драгоценной перевязью из золотых треугольников. Эта нагота лишь выделяет разбитость, увечность поверженного титана: его руки вывихнуты, его могучая грудь искривлена, его ноги неестественно вытянуты; все тело

показано в мучительном изломе, говорящем о нечеловеческом страдании. Но чем больше страданий в теле, чем сосредоточенней и острей страшная внутренняя конвульсия в лице Демона, тем великолепней лиловый наряд его крыльев. Окрыление Демона становится сказочно прекрасным, а его оперение сверкает непередаваемой игрой сапфиров и аметистов. В одном из очерков «Демона» Лермонтов изобразил Ангела в «одежде сапфирной». Врубель переоблачает в эту одежду своего Демона. На «щербатовском» эскизе тело поверженного Демона тонет в лилово-золотистом великолепии его необъятных воскрылий. Падение с высоты не могло истребить этого великолепия и драгоценной пышности. И взор Демона не потух: в нем, изнеможенном страданием, горит или, быть может, догорает тот же мятежный огонь. На «щербатовском» этюде исчезли вершины Кавказа— в такую глубокую пропасть упал поверженный Демон. Он лежит на валунах у бурно несущегося горного потока.

Эти «вершины Кавказа» вновь начинают подниматься на самой картине «Поверженный Демон», для которой создавались все эти эскизы. Картина, по словам Е. И. Ге, «в августе была нарисована углем, но и в рисунке уже производила очень сильное впечатление. Врубель объяснял, что в поверженном Демоне он желает выразить многое сильное, даже возвышенное в человеке, что люди считают долгом повергать из-за христианских толстовских идей»[83]. Врубель здесь называет те силы, которые, в его представлении, противостояли этому устремлению к прекрасной воле и побеждающей красоте. Художник в поверженном Демоне искал выразить то же, что пытался выразить в Демоне сидящем и летящем: непрерывное противление, вечное стремление к нечеловеческой мощи и к неописуемой красоте.

Оторвавшись от эскизов, Врубель на самом полотне своей картины страстно ищет вожделенный образ, гордый и прекрасный даже в своем падении. Лицо Демона на картине менялось много раз, и в иных своих запечатлениях оно достигало необычайной красоты и покоряющей власти. Врубель приоткрывал иногда двери своей мастерской для того, чтобы испытать воздействие этой силы и красоты на немногих, эстетическому восприятию которых он доверял. Режиссер частной оперы В. П. Шкафер вспоминает: «Как-то я к нему зашел на квартиру... он отдернул занавеску дрожащими руками, и я впервые увидел поразительное полотно—низвергнутого с облаков Демона, написанного ослепительными красками. Этот вариант Демона готовился к очередной выставке „Мира Искусства“ в Москве. Я взглянул на художника, который молча созерцал свое новое создание, но нервные, судорожные подергивания его лица говорили о его внутренних, глубоких переживаниях»[84].

Е. И. Ге, видевшая «Поверженного Демона» в августе 1901 г. в его первоначальном очерке углем, пишет: «В начале 1902 г. я была опять в Москве, видела „Демона“ и поражена была его красотою. Васнецов писал Врубелю и очень верно выразился, говоря, что его „Демон“ так трагически разбит. При этом краски истинно сказочные. Пейзаж удивительно красив и мрачен»[85].

Примерно в то же время видел «Демона» М. В. Нестеров. Вот его неизданный рассказ об этом: «Я встретился с Врубелем около Метрополя. Он просто и прямо сказал: „Пойдемте, я покажу вам картину“. Мы пошли. Он был молчалив, но приветлив. Картина была „Демон“—тот самый, что теперь в Третьяковской галлерее. Он только-что его переписал заново.

Я долго, молча, смотрел на картину. Она производила сильное впечатление. Что было мне сказать ему? Я так же молчал перед его „Демоном", как некогда молчал перед „Ермаком" Сурикова, стоя рядом с Василием Ивановичем перед только-что написанной картиной. Где взять тут слов? Но он ждал моих слов, и я произнес искреннюю хвалу его картине. Мои похвалы не были ему неприятны. Я не нашел, что он болен. Он был не больной, он был исхудалый, усталый, измученный обидами, непризнанием и неудачами»[86].

Уже эскизы к «Демону» показали, что готовилось одно из изумительных созданий русской живописи.

В Третьяковской галлерее не было тогда еще ни одного произведения Врубеля, и Совет галлереи, в лице ее хранителя И. С. Остроухова и В. А. Серова, решил приобрести для нее «Демона». Решение это было известно Врубелю, но оно принесло ему несравненно больше огорчений, чем радостей. И. С. Остроухов, на правах будущего хранителя «Демона», позволил себе дать Врубелю совет не прикасаться больше к картине. В. А. Серов прямо заявлял Врубелю: «Ты портишь картину». Врубель не считал своего «Демона» оконченным, он искал новой и новой красоты и силы в «Демоне», и это вмешательство в его творческую работу заставляло его глубоко страдать и возбуждало в нем негодование. В конце концов Остроухов отказался от приобретения «Демона» для Третьяковской галлереи[87]; картина была приобретена для галлереи лишь в 1908 г.

В феврале 1902 г. Врубель писал Е. И. Ге: «Я уехал такой радужный, но зависть и глупость людская в один день по возвращении в Москву исковеркали меня». Измученный этой добровольной цензурой друзей и врагов, Врубель заканчивал просьбой: «Посылаю своего Демона в Петербург и вовсе не уверен, что он будет принят. Защищайте меня, петербуржцы!»[88].

И эти строки с просьбой о защите Врубелю приходилось писать тогда, когда он чувствовал себя в высочайшем напряжении творческих сил. Сестра его жены свидетельствует: «Он сам говорил, что теперь у него изощрение всех способностей, и, слыша его и видя „Демона", право, можно было согласиться с ним»[89].

«Демон» был единственным произведением Врубеля, выставленным на 4-й выставке «Мира Искусства» (весна 1902 г.). К. Ф. Богаевский вспоминает: «На выставке „Мира Искусства" „Демон" широкой публикой был принят открыто враждебно, да и частью художников, конечно,—то и дело можно было услышать словечко „декадент"»[90].

Ограничимся лишь тремя примерами этой открытой враждебности к Врубелю и его «Демону». Суворинское «Новое Время» писало: «Вчера в залах Пассажа открылась выставка картин журнала „Мир Искусства". Выставка интересная.... Есть и постоянный „гвоздь" этой выставки г. Врубель, нарисовавший своего „Демона". Все произведения этого художника как нельзя лучше характеризуются выражением: „хоть нескладно, да здорово". Нелепее его трудно найти в поднебесной»[91].

В другой распространенной газете, в «Биржевых Ведомостях», был приведен разговор между «писателем», «любителем искусств» и «художником». «Художник» пытается слабо защищать Врубеля, но «любитель искусств» с резким неудовольствием восклицает: «Я не понимаю, что хорошего можно найти в произведении Врубеля: ведь в фигуре „Демона"

нет никакой анатомии! Что это за краски, все лиловый тон, тут нет рисунка! По всему видно, что художник хотел следовать по пословице „тяп, ляп, и вышел корабль"»[92].

В. Стасов в своем обзоре искусства за XIX в. утверждал: «...Нет русских декадентских картин, да и только. Если бы г. Врубель не написал своего изумительного панно „Утро", от которого весь Петербург в один голос так и ахнул в 1898 году, если бы он не написал своего безобразного триптиха „Суд Париса", в 1899 году, да еще своих уродливых „Демона" и „Пана"...... то нечего было бы и показать из „картин" русских декадентов—их нет»[93].

Совершенно одиноко звучала заметка «По поводу картины Врубеля», подписанная «М. Судковский» и помещенная в «Новостях»: «Ни одна картина на последних выставках не возбуждала таких крайних и противоположных мнений, как именно эта. Я могу засвидетельствовать, как многие над ней глумятся, хохочут, а некоторые настолько не сдерживают своего темперамента, что даже плюют. Те же, которые в состоянии воспринять ее впечатления, остаются ею довольны и даже восторженны. Среднего мнения об этой картине нет,—ее либо бранят, либо хвалят. Да и не может быть в данном случае среднего мнения, так как оно может только составляться применительно к вещам средним, носящим отпечаток известного шаблона. Эти вещи среднего достоинства большинству нравятся: нравятся же они в силу привычек, традиций, инертности,—их так нетрудно рассмотреть, так легко понять,—это так знакомо, так не трогает ни души, ни сердца, и так до противности приятно, и главное совсем не требует внимания. Это так серо, буднично, обыденно. Но Демон Врубеля—это гордый дух, восставший против этой серой бесцветности, дух, жаждущий беспредельной свободы творчества, это не злой дух, это—радужно-крылатый гений человечества, поверженный серостью обыденной жизни; но поверженный на горах, униженный,—он остается могуч и верен своим чудным до ослепления мечтам.

Да, в картине этой, действительно, есть то, что должно быть во всяком произведении истинного искусства; есть искра свободного художника, творца, понимающего искусство не с точки обыденной, серой жизни, а как нечто особое, возвышающее нас от повседневных меркантильных интересов.

Картина Врубеля, в смысле творчества, есть произведение высокого достоинства, и я от души поздравляю Врубеля»[94].

Этот отзыв был, однако, совершенно одинок.

Порог выставочного зала для всякого художника—та грань, за которую он переходит уже как созерцатель, а не как творец своей картины. Не так было для Врубеля. Он продолжал жить творчески в своем «Демоне»,—он не хотел и не мог разорвать творческой связи с ним: он продолжал работу над «Демоном», когда картина находилась уже в выставочном помещении. Е. Е. Лансере пишет: «Помню Врубеля во фраке, молча и сосредоточенно дописывающего, даже что-то меняющего в своем „Демоне" за 1—1$^{1}/_{2}$ часа до торжественного вернисажа выставки „Мир Искусства" в Пассаже»[95].

Эта работа Врубеля над «Демоном»,—по своей непрерывности, сосредоточенности, упорству в точности напоминающая работу Лермонтова над его «Демоном»,—продолжалась и тогда, когда выставка была уже открыта для посетителей.



ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „БЭЛЕ“. КАЗБИЧ И АЗАМАТ
Рисунок М. Врубеля, 1890 г.
Собрание Н. Е. Добычиной, Ленинград

ИЛЛЮСТРАЦИЯ К „БЭЛЕ“. КАЗБИЧ И АЗАМАТ
Рисунок М. Врубеля, 1890 г.
Третьяковская галлерея, Москва

«Несмотря на открытие выставки,—вспоминает С. П. Яремич,—он приходил ранним утром и переписывал картину. При частых моих посещениях я каждый раз видел в Демоне перемену. По счастливой случайности, сохранился фотографический снимок одного из тех Демонов, которые были записаны. На лице его печать усталости, есть что-то удивительно мягкое, болезненное, женственное во всем облике и, в особенности, в больших детских обиженных глазах; нежные и хрупкие руки— левая с бессильно сжатым кулаком закинута за голову, правая беспомощно протянута с пуком вырванных перьев из собственного же крыла. Были моменты, когда по лицу его лились слезы. Затем он снова ожесточался. И в окончательном Демоне, несмотря на необыкновенный подъем сил, все же остались следы слез»[96].

Уже закончив свою «Историю русской живописи в XIX веке», Ал. Бенуа спешил внести в уже сверстанную книгу (1902) взволнованные строки: «На 4-й выставке „Мира Искусства" появилась поразительная картина Врубеля „Демон", вообще одно из самых замечательных произведений последней четверти века... Врубель долго мучился над этим произведением, долго боролся при его создании с самим собой, со своей фантазией, со своим вкусом. Красочная, декоративная красота этой картины далась ему, чего и следовало ожидать, сразу. С гениальной легкостью Врубель создал свою симфонию траурных лиловых, звучно-синих и мрачно-красных тонов. Вся павлинья красота, вся пышность демонского облачения была найдена, но оставалось найти самого демона. Над исканием его Врубель измучился, постигая умом, но не видя ясно... По своей фантастичности, по своей зловещей и волшебной гамме красок эта картина несомненно одно из самых поэтичных, истинно поэтичных произведений в русской живописи»[97].

Один из самых горячих поклонников Лермонтова в русской поэзии и Врубеля в русской живописи, К. Ф. Богаевский, в неизданном отрывке о Врубеле пишет: «Картину „Демон" я видел как в первый день выставки, так и в последующие разы, когда она была сильно переписана художником. Впечатление она произвела на меня большое, ни с чем несравнимое. Она сияла точно драгоценными каменьями, и все остальное на выставке рядом с нею казалось таким серым и незначительным, а это был—„Мир Искусства"! От самой картины, от полотна, из-за рамы, точно из окна, веяло свежим воздухом горных пространств и как будто слышался трепет крыл поверженного духа... И в какой печально-скорбной гамме—траурно-фиолетовой, написана вся эта вещь! Только Врубель один из всех художников сумел в своем „Демоне" передать на холсте величие и грандиозность Кавказа и создать в красках образ „Демона", равного Лермонтовскому „печальному духу изгнанья". И до сего дня Врубелевский „Демон" остается в русской школе живописи картиной единственной по вдохновению и своему величию. Уходя далеко в прошлое русской живописи, находишь только одного художника, равного Врубелю—это А. Иванова и его эскизы на библейские темы. „Демон" Врубеля сильно почернел, сияющие когда-то краски на холсте потухли, бронзовый порошок, который был вкраплен в павлиньи перья—позеленел, и все же эта картина по величию своего замысла, по живописи своей и новому разрешению формы остается исключительной»[98].

Куда же вели непрерывные попытки Врубеля довообразить своего «Поверженного Демона», добиться совершеннейшего запечатления в кра-

сках излюбленного образа,— попытки, остановленные, по свидетельству А. Н. Бенуа, вмешательством художников «Мира Искусства», опасавшихся, что Врубель «запишет» картину?

Врубель вновь пытался уйти от Поверженного Демона, которого нет у Лермонтова, к Демону летящему—к лермонтовскому Демону.

Е. И. Ге рассказывает: «Михаил Александрович, несмотря на то, что картина была уже выставлена, каждый день с раннего утра переписывал ее, и я с ужасом видела каждый день перемену. Были дни, что „Демон" был очень страшен, и потом опять появлялась в выражении лица Демона глубокая грусть и новая красота. Михаил Александрович говорил, что теперь уже Демон не повержен, а летит, а некоторые видели полет Демона»[99]. В дневнике той же Е. И. Ге под 12 марта 1902 г. читаем: «Пришел Врубель. Он и сегодня еще утром до открытия выставки писал Демона и говорит, что теперь Демон не повержен, а летит, что он теперь будет писать другого Демона и отправит в Париж к 18 апреля»[100].

Врубель возобновлял свою давнюю мечту—о Демоне, гордо парящем в высоте, о лермонтовском Демоне. Этот Демон—поднявшийся из пропасти с вновь воскресшими силами, с крыльями, обретшими новую юность и стремительность,—уже виделся ему на его картине, висевшей на выставке, но художественное сознание мастера подсказывало ему, что новый «Летящий Демон» должен явиться не из красочных обломков старой картины, а на новом полотне нового произведения.

А. Н. Бенуа свидетельствует про Врубеля: «Он бросил писать, но постоянно продолжал разрабатывать свою мысль. В последний раз, когда я его видел, он вытащил из кармана лоскуток бумаги, кажется обрывок почтового конверта, на котором был (чудесно) нарисован опять-таки Демон, но с новым лицом и с новой позой. От этого дня до рокового дня, когда Врубеля поместили в лечебницу, не прошло и месяца»[101].

Врубель уже видел этого нового, гордого духом, высоко реющего Демона, преодолевшего боль и скорбь падения, но его собственный дух был уже надломлен годами творческих исканий, непомерного труда, нищеты, неудач и насмешек.

VI

В апреле 1902 г. Врубель был помещен в больницу для душевнобольных. Но и тяжелая болезнь не могла погасить в нем ни художественного творчества, ни той высокой властительной мечты, которой было посвящено его творчество.

Во время болезни Врубеля (1902—1910), от которой не суждено ему было оправиться, творческая стихия била в нем бурным ключом не только в те полосы временного выздоровления, которые были в 1902, 1904, 1905 гг., но и тогда, когда страшный недуг, казалось, безраздельно властвовал над ним. Драгоценно свидетельство доктора Ф. А. Усольцева, в лечебнице которого Врубель пробыл долгое время: «Это был художник-творец, всем своим существом, до самых глубоких тайников психической личности. Он творил всегда, можно сказать, непрерывно, и творчество было для него так же легко и так же необходимо, как дыхание. Пока жив человек, он все дышит; пока дышал Врубель, он все творил.... и прорывались на бумагу прежде скрытые образы: то голова пророка с глазами, полными тоски и мольбы, то ангел с кадильницей, с бесстрашным лицом, с взором,

устремленным в невидимую даль, весь окутанный яркими горящими красками его крыльев...

Часто приходится слышать, что творчество Врубеля—больное творчество. Я долго и внимательно изучал Врубеля, и я считаю, что его творчество не только вполне нормально, но так могуче и прочно, что даже ужасная болезнь не могла его разрушить... С ним не было так, как с другими, что самые тонкие, так сказать последние по возникновению представления—эстетические—погибают первыми: они у него погибли последними, так как были первыми. Это был настоящий творец-художник. Он знал природу, понимал ее краски и умел их передавать, но он не был рабом ее, а скорее соперником...

Случалось, что какие-нибудь образы были особенно ярки и неотступно стояли в сознании, и тогда над воспроизведением их он работал упорно и мучительно, все вновь и вновь перерабатывая их и безнадежно гоняясь за все летящей мечтой. Такова была его последняя неоконченная картина „Видение пророка Иезекииля"... Он умер тяжко больным, но, как художник, он был здоров и глубоко здоров»[102].

Больной и на время освобождавшийся от болезни Врубель 1902—1906 гг. неизменно тянулся к своим исконным темам, общим у него с Лермонтовым. Так, в просветы от болезни в 1904 г. Врубель вновь возвращается к теме «Русалка», с которой впервые соприкоснулся в 1891 г., работая над иллюстрацией к стихотворению Лермонтова. Врубель создает в 1904 г. одну из «Морских царевен» и целую серию «Раковин» и «Жемчужин», извлекая из перламутровой волны образы «Морских царевен», играющих в ее радужном прибое.

В годы болезни и месяцы просвета Врубель вновь обращается еще к другой лермонтовской теме—теме «Пророка». Стихотворение Лермонтова «Пророк» было всегда одним из любимейших стихотворений Врубеля. Н. А. Прахов пишет в своих неизданных воспоминаниях:

«Декламировал Врубель „Пророка", но, как и другие стихи, только для себя, в своей компании, как подтверждение своей мысли. Пророка, повидимому, связывал с самим собой. В Киевском музее имеются три листка из его италианского Альбома 1) Автопортрет, 2) Христос и 3) Голова в восточном уборе—ее сам Врубель называл „Пророк". В пророке есть сходство с автопортретом. То же мы видим в голове пророка (1904)»[103]. Эта «Голова пророка» (Третьяковская галлерея), писанная итальянским карандашом, принадлежит к числу лучших созданий Врубеля.

Начиная с акварели 1899 г. «Пророк», за годы болезни Врубеля (1902—1910) можно насчитать до восьми его попыток создать образ пророка—одинокого («Голова пророка», «Иоанн Предтеча»—голова, «Иоанн Предтеча крылатый» и др.) и пророка вместе с ангелом («Пророк», 1904,—эскиз карандашом и акварелью, «Перстами легкими, как сон», 1905, «Видение Иезекииля», 1906, и др.). Некоторые из сюжетов этих рисунков навеяны не Лермонтовым, а Пушкиным («Перстами легкими, как сон») и библией («Видение Иезекииля»). Но для того, чтобы понять смысл этих рисунков и определить их место в творчестве Врубеля, надо помнить, что основной их темой является—пробуждение пророка, его восстание из бездействия к подвигу проповеди. Этот пафос совпадает с тем творческим порывом, которым завершилась работа Врубеля над «Поверженным Демоном»: Демон должен восстать для нового полета, как пророк—для обличающей проповеди. Но еще ближе к новому летящему Демону станет

тема «Пророка» Врубеля, если всмотреться в образ Ангела, подымающего Пророка на подвиг проповеди.

Уже на акварели 1899 г. «Пророк»[104] этот Ангел-возбудитель носит черты Демона, близкого по типу к тому из «поверженных», который изображен с мечом на этюде, принадлежавшем А. Г. Голикову. Он наг до пояса. Его воскрылия, прикрывающие чресла,—это воскрылия Демона. В лице его—та же властность и дерзновение; над его челом—та же черная туча волос. В его левой руке—поднятый кверху обнаженный меч, и только кадило, которое он держит в той же руке, должно изобличать в нем ангела. На карандашно-акварельном эскизе 1904 г. (у Яремича он воспроизведен на 127-й странице) у Ангела нет ни кадила, ни меча, и по всему своему облику этот Ангел,—сверкающий перламутром своего павлиньего оперения,—не кто иной, как Демон, поднявшийся из пропасти падения; по выражению Лермонтова, «восставший в блеске новом», он властно призывает Пророка также «восстать» с новой силой на проповедь. Этот образ Ангела-Демона обособляется у Врубеля от образа Пророка.

В 1904 г. Врубель создает изумительный эскиз акварелью и карандашом «Серафим» (был воспроизведен во «врубелевском» номере «Золотого Руна» 1906, № 1). Он выдержан в тех же красках, что и акварельный «Поверженный Демон» Третьяковской галлереи. Но эти, там приглушенные, синевато-золотистые тона теперь вспыхнули новым огнем, падший Демон поднялся—и превратился в «Серафима»: к крыльям вернулась не только их красота, но и мощность. Руки, еще худые, охвачены волевым движением. Голова Ангела-Демона, взятая в профиль, исполнена величавой и гордой красоты; воля к власти светится в его глазах. Сомнений нет: если это и «Серафим», то Серафим—близнец Демона, его брат по гордому духу и мятежной красоте.

Кто давал эти названия—«Серафим» или «Демон»—акварелям и рисункам Врубеля 1902—1906 гг.? У самого художника они безыменны, и причислить их к «Ангелу» или к «Демону» было в воле, а часто и в произволе, составителей каталогов и редакторов изданий, где воспроизводились эти создания последних лет жизни Врубеля.

Любимая сестра-друг художника, А. А. Врубель, вспоминает: «Больными от ревматизма руками он рисует без конца, почти не выпуская из рук карандаша. А когда минует период тяжелых воспоминаний и ревматические боли стихают в силу лечения, к началу июня 1904 г., художник быстро, будто по волшебству, возрождается—„воскресает“, как выражается о нем однажды мать приятеля Врубеля—Серова. За этот последний период пребывания брата в клинике написан между прочим большой холст „Азраил“»[105].

«Азраил»—это имя одного лермонтовского существа из гордого рода «врагов небес»: 17-летний Лермонтов посвятил ему целую драматическую сцену, по недоразумению всегда печатаемую среди «поэм» Лермонтова. Сам про себя Азраил с тоскою говорит:

Гляжу, за веком век уводит
Толпы народов и миров
И с ними вместе исчезает.
Но дух мой гибели не знает;
Живу один средь мертвецов,
Законом общим позабытый,
С своими чувствами в борьбе,
С душой, страданьями облитой,
Не зная равного себе.
. . . .
И я бессмертен, и за что же!

На вопрос Девы: «кто ты?»—Азраил отвечает: «Изгнанник, существо сильное и побежденное»,—такой ответ мог бы дать «Поверженный Демон» Врубеля.

У Лермонтова «Азраил» (заглавие принадлежит издателям по имени главного героя) стоит на одном из боковых путей к «Демону»: он написан в том же году, когда поэт на 56-м стихе оборвал третий очерк «Демона» (1831) признанием: «Я хотел писать эту поэму в стихах; но нет.— В прозе лучше».

А. П. Иванов обозначает рассматриваемую композицию Врубеля: «Ангел с мечом и кадилом»[106]. Но сестра Врубеля, верная хранительница творческой истории своего брата, точно удостоверяет название композиции: «Азраил». В этом властном и прекрасном существе, ослепляющем сапфирами и аметистами своего оперения, слишком много света и лазури для того, чтобы быть демоном, и слишком много гордой силы для того, чтобы быть ангелом. Как у Лермонтова «Азраил»—ни ангел и ни демон и тем менее—смертный человек, так у Врубеля это гордо-прекрасное существо в золотом венце на черных волосах, с опущенным мечом в правой руке и с пламенеющим фимиамом в левой—фантастическое существо, возникшее где-то на пересечении начал ангельского и демонического. И Врубель, необычайно чуткий к лермонтовской поэзии, недаром назвал его именем Азраила—самого загадочного из «духов», созданных Лермонтовым.

Есть еще один рисунок Врубеля, относящийся ко времени болезни, принадлежавший его жене и находящийся теперь в Русском музее; монография А. П. Иванова именует его «Ангелом», редакция «Аполлона»— «Эскизом к „Демону"»[107]. На нем изображен тот же, кто предстал пред «Пророком» как его пробудитель на акварели 1899 г. Это ангел, если судить по его месту и назначению в теме—сюжете композиции: быть пробудителем пророка к подвигу; и это демон, если всмотреться в его лицо, в его позу. Он встал из пропасти, в которую был повержен. Его голова— это хорошо нам знакомая гордая голова того же поверженного Демона, которого Врубель изобразил в финале сюиты рисунков к «Демону», в позднейшем варианте этого рисунка, и, наконец, это тот самый полихромный Демон 1894 г., который был выставлен в 1898 г. В глазах этого будто бы Ангела вновь зажегся тот огонь мятежной думы и сурового порыва в грядущее, который горел и пылал в этих Демонах конца 80-х и начала 90-х годов. Этот Демон ни от чего не отрекся и ни с чем не примирился. Старая мятежная мечта владеет им снова и движет его волей. П. Карпов, один из врачей, лечивших Врубеля, сберег его «рисунок Демона, выполненный акварелью. Этот рисунок относится к 1904 г., когда М. А. Врубель создавал много рисунков на данную тему, но они, повидимому, не удовлетворяли его, и потому он почти все их уничтожил»[108]. Рисунок Врубеля замечателен. Он как бы запечатлевает все его, только-что рассмотренные, попытки восставить Демона из его падения и дать ему новую волю и силу для бытия.

Демон стоит во всю высоту фигуры, на фоне горного пейзажа. В его лице много сходства с «Поверженным Демоном» на фоне горного хребта из Третьяковской галлереи. Руки скрещены на груди; плечи и верхняя часть груди голые; далее фигура—в синей тяжелой драгоценной ткани, скрывающей ноги. Два мощных, несокрушимых крыла с волшебным голубоватым оперением вздымаются над ним и нижними орлиными

перьями касаются каменистой почвы у ног Демона. Он смотрит вправо вещим, таинственным взором, в котором затаены века мысли, тысячелетия власти и скорби. И все-таки какая-то непобедимая юность и красота еще сияют в этом почти худом лице, в его огромных глазах.

Сзади него горы, но это не те «престолы вечные снегов», которые торжествуют над падшим Демоном,—это камни и валуны какого-то плоскогорья, над которыми Демон высится гордо и спокойно: словно прекратив полет, он опустился здесь в раздумье,—а крылья еще хранят всю силу полета. Закат бросает алые отблески на синевато-сизые тучи, откидывает синие тени от камней и валунов и играет алыми бликами на пышном оперении Демона. Лишь его лицо, под густою сенью крыльев, погружено



ЛЕЖАЩИЙ ДЕМОН. ЭСКИЗ ДЛЯ КАРТИНЫ 1902 г.
Рисунок М. Врубеля, 1901 г.
Русский музей, Ленинград

в таинственно-голубоватую мглу, откуда сумрачным взором обращены на мир и вечность его огромные глаза.

И я счет своих лет потерял—

мог бы повторить с Лермонтовым этот Демон, преодолевший свою поверженность и вновь обретший вечное бытие.

Замысел нового Летящего Демона был последним творческим замыслом Врубеля перед его роковым заболеванием. Отстраняясь от своего «Поверженного Демона», которого **нет** у Лермонтова, Врубель **возвращался к лермонтовскому** Демону, не знающему подкошенных крыл и гордо возносящемуся в горные выси даже тогда, когда погибла его любовь на земле. Врубель уже проводил карандашом первые очертания этого нового Летящего Демона, когда его настигла болезнь. Но и застигнутый болезнью, Врубель продолжал итти за своей творческой мечтой, побеждавшей его душевный недуг.

Во время болезни Врубель ни разу не возвращался уже к «**Поверженному** Демону»: ни один из его рисунков эпохи недуга не дает намека на поверженность, разбитость, гибель Демона. Наоборот, у боль-

ного Врубеля вновь торжествует идея лермонтовского Демона. Этот «царь познанья и свободы» проступает, даже по свидетельству врачей, лечивших Врубеля, во множестве образов, которые спешит запечатлеть его рука: как некогда в чертах «Гамлета», «Русалки», «Царя Саула» проступал у Врубеля его Демон, сошедший с рисунков к Лермонтову, так теперь проступают его черты в «Ангеле», «Серафиме», «Азраиле». Во всех без исключения рисунках 1902—1906 гг. Демон у Врубеля восстал из тьмы пропасти. Он еще не летит, но он уже преодолел тяжесть и неволю поверженности, он встал, он озирает все вокруг себя вещими очами. Он попрежнему—на горных высях. Его уже озаряет солнце. Перья его воскрылий уже золотятся победным огнем. Его скорбь не исчезла и не исчезнет, но его вольность восстановлена. Он уже видит знакомые просторы пред собою. Еще несколько усилий—и он будет вновь реять в своем гордом полете над миром. Новый врубелевский Демон уже простирает руки вперед, готовясь к полету.

Но в это время вечная тьма опустилась над художником. В 1906 г. Врубель ослеп, и только эта последняя напасть,—не душевная болезнь, а слепота,—покончив с Врубелем как художником, навсегда разлучила его с делом всей его жизни—с воплощением образа Демона.

Слепой и больной художник, однако, не разлучился с лермонтовским «Демоном»: жена и сестра, по его желанию, читали ему поэму Лермонтова.

VII

Александр Блок говорил над открытой могилой Врубеля: «Вот страничка из „врубелевской легенды", уже теперь довольно пространной: говорят, он переписывал голову Демона до сорока раз; однажды, кто-то случайно заставший его за работой, увидал голову неслыханной красоты. Голову Врубель впоследствии уничтожил и переписал вновь,—испортил, как говорится на языке легенды; этот язык принуждает свидетельствовать, что то творение, которое мы видим теперь в Третьяковской галлерее,—есть лишь слабое воспоминание о том, что было создано в какой-то потерянный и схваченный памятью лишь одного человека миг.

Потерян результат—и только, может быть, отвалился крохотный кусочек перламутрового отблеска с какой-нибудь части лица: но ведь это же могло сделать и время; нам, художникам, это неважно,—почти все равно; ибо всего важнее лишь факт, что творческая энергия была затрачена, молния сверкнула, гений родился; остальное принадлежит либо ошибке дрогнувшей руки мастера (а разве не может и у величайшего мастера дрогнуть рука?), либо силе времени—безошибочно разрушающей.

Творчество было бы бесплодно, если бы конец творения зависел от варвара-времени или варвара-человека...

...Нить жизни Врубеля мы потеряли вовсе не тогда, когда он „сошел с ума", но гораздо раньше: когда он создавал мечту своей жизни—Демона.

Небывалый закат озолотил небывалые сине-лиловые горы. Это только наше названье тех преобладающих трех цветов, которым еще „нет названья" и которые служат лишь знаком (символом) того, что таит в себе сам Падший: „И зло наскучило ему". Громада лермонтовской мысли заключена в громаде трех цветов Врубеля.

У Падшего уже нет тела,—но оно было когда-то, чудовищно-прекрасное. Юноша в забытьи „скуки", будто обессилевший от каких-то мировых объятий; сломанные руки, простертые крылья; а старый вечер льет и льет

золото в синие провалы; это все, что осталось; где-то внизу, ему лишь заметная, мелькает, может быть, ненужная чадра отошедшей земной Тамары.

Он был похож на вечер ясный—
Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет.

Снизу ползет синий сумрак ночи и медлит затоплять золото и перламутр. В этой борьбе золота и синевы уже брежжит иное; в художнике открывается сердце пророка; одинокий во вселенной, непонимаемый никем, он вызывает самого Демона, чтобы заклинать ночь ясностью его печальных огней, дивным светом лика, павлиньим блеском крыльев,— божественною скукой, наконец. И золото горит, не сгорая: недаром учителем Врубеля был золотой Джиованни Беллини...

...Демон его и Демон Лермонтова—символы наших времен:

Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет.

Мы, как падшие ангелы ясного вечера, должны заклинать ночь. Художник обезумел, его затопила ночь искусства, потом—ночь смерти. Он шел потому, что „звуки небес" не забываются. Это он написал однажды голову неслыханной красоты; может быть, ту, которая не удалась в „Тайной вечери" Леонардо»[109].

Александр Блок в эпоху «страшных лет России» был наследником лермонтовской неутолимой мечты и гневной страсти; последние отзвуки мятежной музы Лермонтова звучали в его непримиримой печали и в высокой грусти. Блок дал много свидетельств своей прочной любви и неугасимого внимания к Лермонтову. Он писал о нем, он редактировал собрание его стихов—и в своей лирике не раз касался самых заветных лирических тем Лермонтова. Самый чуткий поэт эпохи, говоря Врубелю прощальное слово как бы от лица всей русской поэзии, больше всего говорил о глубочайшей связи художника с поэтом—Врубеля с Лермонтовым. Эту последовательную параллель между Врубелем и Лермонтовым провел автор «Возмездия». Про героя своей поэмы он говорит:

Его опустошает Демон,
Над коим Врубель изнемог.

Эта поэма написана лермонтовским «железным стихом, облитым горечью и злостью»; царскую Россию Александра III Блок изображает с той же мучительной горечью и ненавистью, с какой Лермонтов изображал Российскую империю Николая I и его «мундиров голубых»:

В те годы дальние, глухие
Царили в сердце сон и мгла,
Победоносцев над Россией
Простер совиные крыла.

Чуткий художник Врубель тяжело переживал эти «годы глухие» политической реакции и общественного «сна и мглы». Как свидетельствовали правдивейшие художники-летописцы этих «годов далеких, глухих»—Щедрин, Глеб Успенский, Чехов, вся жизненная атмосфера была пропитана, по выражению Щедрина, «оподляющим душу» веянием этой эпохи политического безвременья.

Быть может, за хребтом Кавказа
Укроюсь от твоих пашей,
От их всевидящего глаза,
От их всеслышащих ушей.

Так писал Лермонтов и еще с отроческих лет искал исхода от «оподляющих душу» реакционных веяний эпохи в создании могучего образа «духа отрицания, духа сомнения». Демон, создаваемый Лермонтовым на всем протяжении его жизненного пути, был могучей творческой и философской антитезой, которую великий поэт противопоставлял политической и философской реакции 1830-х годов.

В. П. Боткин писал В. Г. Белинскому в 1842 г. про «Демона» Лермонтова: «Пафос его есть „с небом гордая вражда"... Дух анализа, сомнения и отрицания, составляющий характер современного движения, есть не что иное, как тот диавол, демон—образ, в котором религиозное чувство воплотило различных врагов своей непосредственности. Фантазия Лермонтова с любовью лелеяла этот могучий образ. Лермонтов смело взглянул ему прямо в глаза, сдружился с ним и сделал его царем своей фантазии, которая, как древний понтийский царь, питалась ядами; они не имели уже силы над ней, а служили ей пищей; она жила тем, что было бы смертью для многих»[110]. Эти слова вполне приложимы к Врубелю: он, подобно Лермонтову, «смело взглянул прямо в глаза» «царю познанья и свободы»—и воплотил его образ с лермонтовской силой, искренностью и красотой.

При всех больших изменениях в русской жизни, происшедших за полвека, отделяющих Врубеля от Лермонтова, гнет реакционных сил эпохи Врубель чувствовал на себе не менее, чем Лермонтов. Вот почему и творческий исход из удушающей атмосферы «страшных лет России» замечательный художник искал там же, где его искал и находил великий поэт, — в создании образа вечного мятежника, который обладает даром непобедимой вольности и презирает землю,

Где преступленья лишь, да казни,
Где страсти мелкой только жить,—
Где не умеют без боязни
Ни ненавидеть, ни любить.

В образе Демона Врубель, подобно Лермонтову, создавал величайшую протестующую антитезу своей эпохе.

В этой антитезе Лермонтов остался цельным до конца: у него нет *поверженного* Демона; его Демон — до конца «надменный», до конца одинокий: «Один как прежде во вселенной, без упованья, без любви».

Сложный и мучительный путь был пройден Врубелем: он испытал на себе трагедию художника-новатора в буржуазном обществе, и, когда он создавал *поверженного Демона*, он писал правду о себе как художнике. Но не менее страстно помышлял Врубель о новом полете Демона.

«Под впечатлением живописи Врубеля», по собственной помете А. Блока, им написано в 1904 г. стихотворение «Врубелю», в котором поэт, глядя на поверженного Демона, восклицает:

Что мгновенные бессилья!
    Время—легкий дым!..
Мы опять расплещем крылья,
    Снова отлетим!
И опять в безумной смене,
    Рассекая твердь,
Встретим новый вихрь видений,
    Встретим жизнь и смерть![111]

Блок, в год смерти Врубеля, выразил творческую близость Лермонтова и Врубеля в форме элегии в прозе. Исследователь может это сделать в форме параллельного изучения творчества поэта и живописца.

Выше были приведены многие примеры близости лирической темы, образов и сюжетов Врубеля к таким же темам и сюжетам Лермонтова. Можно бы значительно умножить эти примеры, продолжить эти параллели, указать новые.

Близость Врубеля к Лермонтову Блок верно увидел в единстве основной лирической темы, в которую оба они, каждый по-своему, вложили свою жизнь и творческую волю.

Врубель создавал себя как художника, создавая «Демона» в течение всей своей жизни и вбирая в него все, что ощущал в себе лучшего, высокого и заветного.

Точно так же Лермонтов создавал себя как поэта, творя в течение всей своей жизни своего «Демона» и также превращая его в драгоценное вместилище своей высокой мечты и великой мысли.



СТОЯЩИЙ ДЕМОН
Рисунок М. Врубеля, 1900 г.
Музей русского искусства, Киев

Я знал одной лишь думы власть—
Одну—но пламенную страсть.

Это признание Мцыри одинаково могли бы повторить и Лермонтов и Врубель: их творческая «пламенная страсть» была, с удивительным постоянством и глубокой верностью, направлена на воплощение «одной думы»-образа—их Демона.

И в приемах творческой работы над этой думой-образом и в их отношении к этой работе между Лермонтовым и Врубелем есть тесная близость: Врубель в своей мастерской живописца часто повторял то, что Лермонтов делал в своей мастерской поэта.

Собрание сочинений Лермонтова—то собрание, какое современный редактор предлагает современному читателю,—наполняет собою пять томов и заключает в себе: около 400 лирических стихотворений, 30 поэм (считая пять очерков «Демона» за одно произведение), 5 драм (не считая «Арбенина» за отдельное произведение), 2 повести, роман, 4 мелких произведения в прозе.

Из р у к самого Лермонтова читатель получил едва ли пятую часть того, что̀ получает из рук его издателей. Он получил роман «Герой нашего времени» и книжку «Стихотворений», в которую Лермонтов включил всего д в а д ц а т ь ш е с т ь стихотворений из 365, и д в е поэмы из 30, написанных им до ее издания. Между выходом в свет этой книжки и кончиной поэта он отдал в печать еще 10 своих стихотворений, и можно считать с достоверностью, что еще два стихотворения—«Пленный рыцарь» и «Любовь мертвеца», появившиеся после смерти Лермонтова,—напечатаны с его ведома и желания. Если прибавить сюда стихи на смерть Пушкина, распространявшиеся в списках, с ведома Лермонтова, и запрещенный цензурою очерк «Кавказец», если д о п у с т и т ь, что некоторые из стихов 1840—1841 гг., написанных после выхода книжки, Лермонтов, несомненно, отдал бы в печать (например, «Пророк», «Выхожу один я на дорогу»), то этим тесным кругом произведений (около 40 стихотворений, две поэмы, роман, очерк) ограничивается все то, что̀ Лермонтов считал нужным дать читателю и, действительно, дал ему.

Среди того, что Лермонтов сам дал читателю, нет «Демона». Начав работу над «Демоном» в 1824 г., к концу жизни Лермонтов успел создать до с е м и очерков поэмы. В те же годы Лермонтов пытался найти воплощение темы «Демона» в других произведениях. Он написал два стихотворения «Мой демон». В облике Демона изобразил он себя в стихотворении «Послушай, быть может, когда мы покинем» (1832). Он создал драматическую сцену «Азраил», параллельную «Демону». В самом расцвете своих поэтических сил он начал «Сказку для детей» как новую поэму о любви демона к земной девушке. Наконец, во многих других своих поэмах, стихотворениях и драмах Лермонтов, в различных обликах своих земных героев, отразил те или иные черты своего Демона.

Но ни одно из этих многочисленных произведений, по воле автора, не увидело света. Переходя от одной редакции «Демона» к другой, перенося образ Демона из драмы в лирическое стихотворение, из стихотворения—в драматическую сцену, Лермонтов не был удовлетворен ни одним из этих воплощений любимого образа.

В своей неустанной работе он достиг так называемой последней редакции «Демона». Но она оказалась последней только по времени, а не потому, что удовлетворила, наконец, творческую требовательность автора.

У нас нет свидетельств этой удовлетворенности Лермонтова своим «Демоном». Наоборот, у нас есть два неопровержимых свидетельства о том, почему «Демона» нет и не могло быть в том небольшом «Собрании сочинений», которое Лермонтов сам вручал читателю. 10 октября 1839 г. А. А. Краевский писал И. И. Панаеву: «Лермонтов отдал бабам читать своего „Демона", из которого хотел напечатать отрывки, и бабы чорт знает куда дели его, а у него уж разумеется нет чернового; таков мальчик уродился»[112].

Краевский, отлично осведомленный в литературных делах Лермонтова, удостоверяет только, что Лермонтов «хотел напечатать» лишь «отрывки» из «Демона». А. П. Шан-Гирей сообщает, что незадолго до последнего отъезда на Кавказ «Лермонтов принялся за эту поэму в четвертый раз, обделал ее окончательно, отдал переписать каллиграфически». Но и на этот раз Лермонтов не отдал «Демона» в печать. «„Демона" мы печатать погодим, оставь его пока у себя»,—сказал Лермонтов Шан-Гирею, который заканчивал свой рассказ словами: «Не сомневаюсь, что только смерть помешала ему привести любимое дитя своего воображения в вид, достойный своего таланта»[113].

Не «приведя» любимую поэму в этот «вид», Лермонтов попрежнему считал ее неоконченной и отказался от ее напечатания. Работу Лермонтова над «Демоном»,—чтобы понять все творческое своеобразие, всю органичность ее для Лермонтова,—необходимо сравнить с работой над тою же темою М. А. Врубеля.

Свою работу над «Демоном» Врубель начал под воздействием давнего, еще отроческого, восторженного знакомства с Лермонтовым,—он начал ее с поисков л и ц а Демона. Затем Врубель перешел как будто к более простой задаче: дать иллюстрации к поэме Лермонтова. Но чем глубже входил художник-Врубель в творческий мир поэта Лермонтова, тем более он усваивал себе, художнику, метод работы поэта. Образ Демона у Врубеля, помимо его воли, но логикою вхождения в творческий мир и метод Лермонтова, формировался так же, как у Лермонтова: путем сложной кристаллизации, путем отвержения множества эскизов, этюдов и законченных произведений. Подобно Лермонтову, Врубель разрушал то, что еще вчера казалось ему законченным. Вчерашнее законченное полотно, картина, уже заключенная в раму, сегодня представлялась Врубелю только черновым эскизом для будущей картины,—точно так же, как Лермонтову недавняя п о э м а «Демон» через немногое время представлялась уже только одной из р е д а к ц и й б у д у щ е й поэмы, только ее бледным и несовершенным предварительным очерком, наброском. Подобно тому, как Лермонтов мог напечатать многое из своих «демонических» поэм и стихов— и никогда не напечатал из них ни строки,—подобно этому и Врубель мог показать на выставках многое из своих прекрасных созданий, связанных с «Демоном»,—хотя бы свои изумительные рисунки к этой поэме,—и никогда этого не делал. Из своих живописных и графических работ, посвященных теме Демона, Врубель вышел на выставку лишь однажды и лишь с одним произведением—с «Поверженным Демоном». Но и эту картину Врубель признал несовершенной: он упорно продолжал работать над нею на самой выставке. «Поверженный Демон» Врубеля—п о с л е д н я я редакция е г о «Демона»—глубоко не удовлетворил художника, и картина осталась недовершенной. Это же самое, за шестьдесят слишком лет до того, случилось с Лермонтовым: уже приготовленный к печати «Демон»

был, как свидетельствует Шан-Гирей, отложен для новой работы, которой помешала смерть Лермонтова,—точно так же, как Врубелю болезнь помешала досоздать его «Демона».

В нашем распоряжении остались целые сюиты рисунков Врубеля к «Демону», целая галлерея его «Демонов»—в карандаше, акварели, гуаши, сепии, масле,—но, зная все это художественное богатство и высоко ценя каждый набросок Врубеля, историк искусства, считаясь с творческой волей художника, обязан признать то же, что признавал сам автор: тот единственный «Демон», ради которого произведена художником эта многолетняя, напряженная творческая работа, остался незавершенным: нет того полотна «Демона», под которым его мастер навеки подписал свое «fecit».

То же самое должен повторить историк литературы относительно «Демона» Лермонтова. Как искусствовед вправе сделать выставку всех работ Врубеля для «Демона» и в их ряду поместить последнюю из них—«Поверженного Демона», но с оговоркою: «Не окончено автором»,—точно так же литературовед вправе печатать все редакции «Демона», вправе выделить из них последнюю как наиболее совершенную, но обязан тут же указать, что той, действительно последней, редакции, под которой стояло бы авторское «fecit», у нас нет, и потому мы не имеем права ставить «Демона» рядом с «Песней про царя Ивана Васильевича» и с «Мцыри», под которыми прочно стоит авторское «fecit».

Врубель неизменно и упрямо шел к созданию единого, замышленного им образа Демона—мятежника, и, идя к нему, он отметал по пути все случайное, все не органичное для этого образа, и одновременно же он выискивал все то, что укрепляло мощь образа и усиливало воздействие его на зрителя. Наброски, этюды, эскизы для Врубеля менее всего были самостоятельными построениями этого образа,—все это было художественными материалами, необходимыми для создания основного образа, завершающего долгие искания.

Совершенно так же Лермонтов строил своего «Демона»: его ранние редакции и целый ряд примыкающих к ним поэм и стихотворений («Мой демон», 1829, «Азраил», 1831, «Послушай, быть может, когда мы покинем...», 1831, и др.) служили взыскательному художнику лишь предварительными творческими эскизами, которые были необходимы для постройки единого здания поэмы.

Подобно Врубелю, Лермонтов через годы проносил излюбленный образ мятежника и с каждым годом все совершеннее и полнее воплощал его, отбрасывая в сторону все, что не удовлетворяло его в прежних формах воплощения, и сохраняя лишь то, что выдерживало все более и более строгий суд автора, бывшего самым нелицеприятным судьей своих созданий.

Мастерская художника всегда резко отличается от картинной галлереи того же художника. Мастерская Лермонтова огромна. В ней находятся сотни стихотворных, драматических и прозаических набросков, рисунков, этюдов и эскизов, поражающих, в иных случаях, то яркою свежестью красок, то могучей уверенностью линий, то суровой силой колорита. Но весь этот замечательный запас художественных работ лишен, в глазах автора, всякого самостоятельного значения: все эти работы были лишь этюдами и эскизами для крупных полотен Лермонтова—и прежде всего для «Демона», над которым он работал всю жизнь. Мастерская Лермонтова, повторяю, огромна, но галлерея его крайне невелика.

СТОЯЩИЙ ДЕМОН
Рисунок М. Врубеля, 1904 г.
Русский музей, Ленинград



В этой галлерее красуются такие полотна, как «Купец Калашников», «Мцыри», «Герой нашего времени», но в ней нет «Демона»: Лермонтов, не считая его готовым, так и не успел перенести его из мастерской в галлерею.

В мастерской Врубеля этюдов, эскизов, неоконченных полотен на тему «Демона» было не меньше, чем в мастерской Лермонтова, и лишь два из них—полихромную скульптуру и «Поверженного Демона»—он, с большим колебанием, решился перенести из мастерской в галлерею. Но, отступив в этом случае от практики Лермонтова с его «Демоном», Врубель тотчас же в этом раскаялся и немедленно превратил галлерею опять в мастерскую: он на глазах посетителей галлереи продолжал работать над своим «Демоном», но так и умер, не считая его, подобно Лермонтову, оконченным.

И дальнейшая судьба работ Врубеля была схожа с судьбою работ Лермонтова. Как все черновики творчества Лермонтова—его ранние поэмы, юношеская лирика, первые редакции «Демона»—были вынесены из замкнутой мастерской и включены в собрание сочинений, так были вынесены из мастерской Врубеля все его рисунки, наброски, эскизы, все то, что он ронял, как желтые листья с живого дерева,—и все это было признано за высокие, ответственные создания его гения.

На 4-й выставке «Мира Искусства» «Поверженный Демон» Врубеля был одинок. Но на следующей, 5-й выставке было уже выставлено тридцать шесть вещей Врубеля, в их числе три «Демона» и среди

них так называемые «гиршмановский» («Сидящий Демон», 1890) и «щербатовский» (эскиз к «Поверженному Демону»)[114].

При жизни больного Врубеля с его творческим наследием начало совершаться то, что с наследием Лермонтова совершалось после его смерти: эскизы и этюды Врубеля, и прежде всего его многочисленные эскизы к «Демону», извлекались из его мастерской, помещались на выставки как законченные произведения и воспроизводились в журналах. В то время как Врубель страдал своим тяжким недугом, Дягилев спешил набрать его вещей на очередную выставку «Мира Искусства», подобно тому, как некогда Краевский спешил, тотчас по смерти Лермонтова, наполнить очередной номер «Отечественных Записок» неизданными поэмами и стихами поэта. 15 октября 1902 г. Дягилев писал В. А. Серову: «Наконец, еще вопрос—Врубель и М. В. Якунчикова... Говорят, что вещи первого все собраны у Николая Карлов. Мекк и лишь часть у жены Врубеля. Совершенно необходимо убедить Мекка дать вещи нам и по общему мнению это можешь сделать лишь ты один! ...Свинья В. В. фон-Мекк»[115]. «Свинья», конечно, потому, что противился такому беззастенчивому распоряжению работами Врубеля, который был еще жив и, как показало недалекое будущее, был еще способен освобождаться на время от своего недуга и возвращаться к творческой жизни.

Повторялась история со спешным печатанием Краевским «лермонтовского наследия». И как главный интерес этого наследия связывался у посмертных читателей, редакторов и издателей Лермонтова с «Демоном», так и в наследии Врубеля, еще при жизни его, главный интерес возбуждал «Демон».

Едва ли не самое видное место занимает в творчестве Врубеля всё то, что относится к вдохновениям, общим у него с Лермонтовым: его циклы, связанные с образами морской царевны, пророка, ангелов, и еще более тот обширный цикл созданий, который связан у Врубеля с Демоном; едва ли не самыми совершенными его созданиями в смысле художественной законченности и артистической завершенности должны быть признаны его рисунки к Лермонтову и особенно к «Демону».

Врубелевский «Демон» оказал сильное воздействие на величайшее из сценических воплощений лермонтовского «Демона»—гениальный образ, созданный Ф. И. Шаляпиным. «И странный Врубель вспоминается,—пишет Шаляпин в своих воспоминаниях.—В тяжелые годы нужды он в соборах писал архангелов и, конечно, это они, архангелы, внушили ему демонов. И писал же он своих демонов! Крепко, страшно, жутко и неотразимо. Я не смею быть критиком, но мне кажется, что талант Врубеля был так грандиозен, что ему было тесно в его тщедушном теле. И Врубель погиб от разлада духа с телом. В его задумчивости действительно чувствовался трагизм. От Врубеля мой „Демон“»[116].

В свое время мне приходилось вызывать на отзывы о Врубеле и его рисунках к Лермонтову художников—современников Врубеля, и мне легко передать их не отзывы, а отзыв, единый и немногословный: они считали рисунки Врубеля единственными, которые достойны Лермонтова.

П. П. Кончаловский, помнящий зарождение многих рисунков Врубеля к «Демону» и другим произведениям Лермонтова, говорил мне: «Высшего мастерства в рисунке и большего совпадения художника с поэтом я не знаю».

Е. Е. Лансере—классический иллюстратор кавказской повести Льва Толстого «Хаджи Мурат», столь близкой к прозе Лермонтова, и сам автор

рисунков к «Демону»,—пишет: «Иллюстрации к Демону и к Герою нашего времени,—я считаю, принадлежат к самым вершинам искусства вообще, не только как иллюстрации»[117].

К. Ф. Богаевский на мой вопрос о Врубеле и Лермонтове отвечал: «Врубеля я люблю всего, без исключения, все его эскизы, рисунки и иллюстрации, а образ Печорина себе представляю только таким, каким его дал Врубель. Думаю, что и Лермонтов нашел бы как в „Демоне“, так и в иллюстрациях Врубеля вполне родственное себе творчество»[118].

М. В. Нестеров был свидетелем всей художественной жизни Врубеля, начиная с академической скамьи; он признавал Врубеля еще тогда, когда почти всем неясно было его творческое лицо, и на всю жизнь сохранил чуткое внимание к художественному пути Врубеля. Незадолго до смерти (1942) М. В. Нестеров пишет о Врубеле: «Когда я смотрю на Врубеля, в его ли картинах, или иллюстрациях к Лермонтову, у меня „дух захватывает“, что́ я испытываю в редчайших случаях. Испытываю перед Ивановым, тоже—перед Суриковым и больше, из своих, ни перед кем... Перед „Великими“ такое состояние переживаю я перед Микель-Анджело и Веласкезом. Тут, в этих редких случаях, я испытываю восторг непостижимый... Перейду к Врубелю, такому совершенному в одном и спорному во многом, и все же это одно превышает, одолевает то многое, что можно поставить и ставят ему в упрек. Возьмем т. н. „иллюстрации“ Врубеля к Лермонтову,—ведь это не иллюстрации к поэту Лермонтову, а сам возродившийся Лермонтов, это его двойник, с теми же признаками гения... „Судьба“ их в прекрасном и великом однородна, как и в неудачах, их постигших»[119].

В своеобразной поэтической форме Нестеров, чьим суждением всегда дорожил Врубель, выразил мысль, которую не может не разделять искусствовед, занимающийся творчеством Врубеля, и литературовед, изучающий Лермонтова.

Если надо в русском искусстве указать на пример внутренней параллельности творческих путей живописца и поэта, если надо привести образец творческой близости художника слова и мастера кисти, то нельзя назвать ничьих других имен, как Лермонтова и Врубеля: они создали «могучий образ», сияющий «волшебно-сладкой красотою»,—образ Демона, «царя познанья и свободы».

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Вопрос о сравнительном изучении русской литературы и русской живописи в недавнее время широко поставлен в исследовании И. Зильберштейна, Репин и Тургенев, изд. Академии наук СССР, М.—Л., 1945, 1—8. Ср. его же, Репин и Горький, изд. «Искусство», М., 1944, 3—6; см. также работу С. Дурылина, Репин и Гаршин, ГАХН, М., 1926.

[2] М. Врубель, Письма к сестре. Воспоминания о художнике Анны Александровны Врубель. Отрывки из писем отца художника. Вступительная статья А. П. Иванова.—«Комитет популяризации художественных изданий при Государственной академии материальной культуры», Л., 1929, 68—69. Далее цитируется: Врубель, Письма.

[3] Там же, 92 и 98.

[4] «Разговоры М. В. Нестерова» (1938—1940). Рукопись.

[5] Н. Прахов, Воспоминания о М. А. Врубеле (1940). Рукопись.

[6] Врубель, Письма, 107—108.

[7] Б. Яновский, Воспоминания о Врубеле.—«Искусство и Печатное Дело» 1910, кн. 5, 176.

[8] Н. Прахов, Воспоминания о М. А. Врубеле. Рукопись.

[9] Н. Прахов, Письмо к С. Н. Дурылину от 5 января 1941 г.

[10] С. Яремич, Фрески Врубеля в Кирилловской церкви в Киеве.—«Мир Искусства» 1903, № 10-11, 189.

[11] С. Яремич, Михаил Александрович Врубель. Жизнь и творчество, изд. И. Кнебель, М., 1911, 54. Далее цитируется: Яремич.

[12] А. Иванов, Михаил Александрович Врубель. Опыт биографии.—«Искусство и Печатное Дело», Киев, 1910, кн. II, 476. Далее цитируется: Иванов, Биография.

[13] Яремич, 69.

[14] Иванов, Биография, 79.

[15] Яремич, 181.

[16] Врубель, Письма, 165—167.—Многоточия—в оригинале письма, за исключением многоточия перед словами: «Он чересчур» и т. д.

[17] Там же, 170.

[18] Там же, 108, 109.

[19] Яремич, 94.

[20] ⟨Н. Мурашко⟩, Киевская рисовальная школа 1875—1901. Воспоминания старого учителя, Киев, 1907, 193—194.

[21] Врубель, Письма, 113.

[22] Там же, 172—173.

[23] Там же, 121.

[24] Там же, 123.

[25] Яремич, 114.

[26] А. Головин, Встречи и впечатления. Воспоминания художника. Редакция и комментарии Э. Голлербаха, Л.—М., 1940, 9, 10, 15.

[27] И. Грабарь, В. А. Серов. Жизнь и творчество, изд. И. Кнебель, М., 1913, 90.

[28] М. Лермонтов, Сочинения. Рисунки художников: И. К. Айвазовского, В. М. Васнецова, А. М. Васнецова, М. А. Врубеля, Е. Е. Волкова, Н. Н. Дубовского, С. В. Иванова, К. А. Коровина, В. К. Менка, В. Е. Маковского, В. Д. Поленова, Л. О. Пастернака, И. Е. Репина, К. А. Савицкого, В. А. Серова, К. А. Трутовского, И. И. Шишкина (в списке художников почему-то отсутствует В. И. Суриков.—*С. Д.*), т. I. Художественное издание т-ва И. Н. Кушнерев и К° и книжного магазина П. К. Прянишникова, М., 1891, 1. Далее цитируется: кушнеревское издание.

[29] В. А. Серов еще в 1887 г. пытался привлечь Врубеля к совместной работе над иллюстрированием библии по заказу А. И. Мамонтова: «Насколько я его знаю и знаю его способности, больше чем кого другого,—мне кажется, он мог бы сделать прекраснейшие рисунки» (письмо к И. С. Остроухову от 6 ноября).—В. Серов, Переписка, 1884—1911. Примечания Н. Соколовой.—«Искусство», Л.—М., 1937, 192—193.

[30] Сообщение заслуженного деятеля искусств П. П. Кончаловского (записи 1941 г.). Рукопись. Далее цитируется: Сообщение Кончаловского.

[31] Сообщение Е. П. Ясиновской; см. Яремич, 116—118.

[32] Сообщение Кончаловского.

[33] Первые упоминания о «Кирибеевиче» см. А. Иванов, Врубель, изд. 2-е Н. И. Бутковской, П., 1916, стр. IV. Далее цитируется: Иванов, Монография.—В настоящее время «Кирибеевич» находится в собрании О. А. Алябьевой, в Москве.

[34] Врубель, Письма, 178—179.

[35] Там же.

[36] Там же, 124.

[37] А. Мамонтова, Заметка о Врубеле (1940, ноябрь). Рукопись.

[38] См. главу «Наружность Печорина» в книге: С. Дурылин, «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова, М., 1940, 102—107.

[39] Яремич, 118.

[40] Сообщение Кончаловского.

[41] Яремич, 181.

[42] Сообщение Кончаловского.

[43] Н. Прахов, Письмо к С. Н. Дурылину от 5 января 1941 г.

[44] Сообщение Кончаловского.

[45] Воспроизведены в книге Яремича: стр. 47—третий вариант (черная автотипия) и на отдельном листе при стр. 48—эскиз для собора (трехцветная автотипия).

[46] После лермонтовской «Русалки» у Врубеля появляются: «Морская царевна» (1897), «Прощание морской царевны» (1897), «Волхова» (скульптура, 1899), связанные с былиной и оперой «Садко», и знаменитая «Царевна Лебедь» (1900), тематически связанная с пушкинской сказкой. Далее идут гораздо менее известные «Игра наяд» (1900),

«Тритон и нереиды» (1900, два варианта), «Раутенделейн» (1901), «Нимфа» (1902), «Морская царевна» (1904), «Морские царевны» (1904), неоконченная акварель. Этот же образ Врубель переносит в область прикладного искусства («Русалка» и «Царевна Лебедь» на балалайках, 1899). Длинный ряд образов женщины-волны заканчивается знаменитой «Жемчужиной» (1904). Врубель начал с этюдов углем. Его первоначальной задачей было раскрыть, по его словам, удивительную игру переливов «перламутровой раковины». Но скоро эта игра переливов, при всей своей красоте, перестала его удовлетворять своей безобразностью, и из перламутровых волн всплыли две русалки.

[47] «Разговоры М. В. Нестерова» (1938—1940). Рукопись.

[48] С. Дурылин, «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова, 105—106.

[49] Сообщение Кончаловского. Рукопись.—Рисунок в настоящее время находится в собрании А. Кошелева в Москве; он воспроизведен, под названием «Демон, смотрящий на долину», в «Иллюстрированном полном собрании сочинений М. Ю. Лермонтова», изд. «Печатник», М., 1914, VIII, 166; также—«Литературное Наследство» № 43-44, 411.

[50] Рисунок этот находится в настоящее время в Русском музее, в Ленинграде.

[51] Сообщение Кончаловского.

[52] Сообщение Кончаловского.

[53] Сообщение Кончаловского.—Линия разрыва и склейки, проходящая слева направо по всему рисунку, отчетливо видна на его репродукции.

[54] Сообщение Кончаловского.

[55] См. кушнеревское издание, II, 5 и 19; ошибка повторена и в издании: М. Лермонтов, Демон. Иллюстрированное издание И. Н. Кушнерева, М., 1909, 6 и 53.

[56] Сообщение Кончаловского.

[57] В. Дмитриев, Валентин Серов, изд. «Свободное Искусство», П., 1916, 24.

[58] По словам Кончаловского-сына, сам Врубель из всех рисунков других художников к Лермонтову, вошедших в кушнеревское издание, признавал удачными один из рисунков Л. Пастернака к «Мцыри» («Я знал одной лишь думы власть») и рисунок Н. Дубовского к «Максиму Максимычу»—Максим Максимыч провожает глазами тройку, уносящую Печорина. Рисунки Серова к Лермонтову Врубель находил неудачными.

[59] А. Мамонтова, Заметка о Врубеле (1940). Рукопись.

[60] Л. Блок, Воспоминания. Рукопись.

[61] В. Якушкин, Новые издания Лермонтова.—«Русские Ведомости» 1891, № 242, 3 сентября.

[62] «Артист» 1891, кн. 16, 133.

[63] «Новые издания Лермонтова».—«Книжки Недели» 1891, сентябрь, 144—145.

[64] К. Тр-н-ский, М. Ю. Лермонтов.—«Северный Вестник» 1891, кн. 12, отд. II, 93.

[65] Н., Письма об искусстве. Иллюстрации к тексту писателей. Письмо I. Лермонтов.—«Русский Вестник» 1893, июнь, 332, 334.

[66] В. Стасов, Собрание сочинений, Спб., 1906, IV, 181.

[67] В. Стасов, Выставки.—«Новости и Биржевая Газета» 1898, № 27, 27 января.

[68] Лермонтов, Полн. собр. соч., Академич. изд., V, 229.

[69] «Красный Архив» 1936, № 78, 251—252.

[70] См., напр., оценку рисунков Врубеля к Лермонтову в монографии: И. Евдокимов, М. А. Врубель. Серия «Искусство», вып. 49-й, Гиз, М., MCMXXV.

[71] Врубель, Письма, 189.

[72] В. Стасов, Выставки.—«Новости и Биржевая Газета» 1898, № 27, 27 января.

[73] Е. Лансере, Заметки о Врубеле (1941). Рукопись.

[74] Е. Ге, Последние годы жизни Врубеля.—«Искусство и Печатное Дело» 1910, кн. 8—9, 335—336.

[75] Врубель, Письма, 141.

[76] Александр Бенуа, Врубель.—«Речь» 1910, 2 апреля; см. также: «Искусство и Печатное Дело» 1910, № 5, 191 и 194.

[77] Врубель, Письма, 143.

[78] Иванов, Монография, 47.

[79] Е. Ге, цит. соч.—«Искусство и Печатное Дело» 1910, кн. 8—9, 341.

[80] Яремич, 164.

[81] Там же.

[82] Иванов, Монография, 48.

[83] Е. Ге, цит. соч.—«Искусство и Печатное Дело» 1910, кн. 8—9, 341.

[84] В. Шкафер, Сорок лет на сцене русской оперы, Л., 1936, 172.

[85] Е. Ге, цит. соч.—«Искусство и Печатное Дело» 1910, кн. 10, 415.

[86] «Разговоры М. В. Нестерова» (1938—1940). Рукопись.

[87] Сообщение Кончаловского.

[88] Е. Ге, цит. соч.—«Искусство и Печатное Дело» 1910, кн. 10, 419.
[89] Там же.
[90] К. Богаевский, Письмо к С. Н. Дурылину от 12 января 1941 г.
[91] «Новое Время» 1902, № 9345, 11(24) марта.
[92] «Художественная хроника. О „Демоне" и о прочем».—«Биржевые Ведомости» 1902, № 76, 19 марта.
[93] В. Стасов, Собрание сочинений, Спб., 1906, IV, 235.
[94] М. Судковский, По поводу картины Врубеля.—«Новости» 1902, № 79, 21 марта.
[95] Е. Лансере, Заметки о Врубеле (1941). Рукопись.
[96] Яремич, 166.
[97] Александр Бенуа, История русской живописи, Спб., 1902, 267—268.
[98] К. Богаевский, Письмо к С. Н. Дурылину от 12 января 1941 г.
[99] Е. Ге, цит. соч.—«Искусство и Печатное Дело» 1910, кн. 10, 418.
[100] Там же, 422.
[101] Александр Бенуа, Врубель.—«Мир Искусства» 1903, кн. 10—11, 182.
[102] Д-р Ф. Усольцев, Врубель.—«Русское Слово» 1910, 3 апреля.
[103] Н. Прахов, Воспоминания о М. А. Врубеле. Рукопись.
[104] Акварель была в собрании И. А. Морозова и воспроизведена в монографии Яремича на стр. 126.
[105] Врубель, Письма, 33.
[106] Иванов, Монография, IX; репродукция в красках при стр. 48.
[107] Иванов, Монография, при стр. 57; «Аполлон» 1913, кн. 5, при стр. 16.
[108] П. Карпов, Творчество душевнобольных и его влияние на развитие искусства, науки и техники, Гиз, М., 1927, 119—120; рисунок Врубеля воспроизведен в красках на таблице VII.
[109] А. Блок, Памяти Врубеля.—Собр. соч., Издательство писателей в Ленинграде, X, 175. Эта статья представляет собой авторскую запись речи, сказанной на похоронах Врубеля.
[110] С. Дурылин, Как работал Лермонтов, М., 1934, 96—97.
[111] А. Блок, Врубелю (1904).—Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, изд. Литературного музея, М., 1940, 101. То же стихотворение в сокращенном виде и без заглавия вошло в первый сборник Блока «Стихи о Прекрасной Даме», М., 1905.
[112] И. Панаев, Литературные воспоминания. Л., 1928, 310.
[113] А. Шан-Гирей, М. Ю. Лермонтов. Приложение к «Запискам» Е. А. Сушковой, Л., 1928, 386.
[114] «Каталог Пятой художественной выставки журнала „Мир Искусства" в залах Имп. Общества поощрения художеств», Спб., 1903, 7—8.
[115] В. Серов, Переписка, 346.
[116] Ф. Шаляпин, Маска и душа. Мои сорок лет на театрах, изд. «Современные записки», Париж, 1932, 163.

Шаляпин впервые исполнил партию Демона в опере А. Г. Рубинштейна, в Москве, в Большом театре, в свой бенефис 16 января 1904 г. Этому предшествовало его длительное знакомство с Врубелем и его работами над «Демоном». Костюм Демона-Шаляпина и весь его сценический образ исходили от «Демона» Врубеля. В неизданных воспоминаниях В. П. Веригиной читаем: «После того как открылся занавес, в поле зрения появились очертания какого-то изваяния из скал, очертания гиганта с почти неестественно высоким челом, с змеевидными кудрями, с застывшими в причудливом изгибе руками. Сквозь темно-лиловую прозрачность одежды просвечивало золото лат бывшего небесного воина. И вдруг раздался голос, побеждающий все звуки своей мощью и широтой. В нем чувствовалась титаническая сила, казалось, что скалы дрожат. Нечеловеческая ненависть, презрение к ничтожному миру посылали такую мощную волну, что становилось жутко, но это чувство тотчас же перешло в непонятное ликование: „Проклятый, презренный! Пусть все разлетается в куски, горит!". Как это чудесно!.. Сменилась картина. Демон появился на скале... Он казался гигантом... От длинной одежды, состоявшей из кусков лилового муслина, от сломанных крыльев увеличивался рост и объем тела... Мучительный излом бровей над стальными, холодными в тот момент глазами». В этой зарисовке Демона-Шаляпина ясно проступают черты врубелевского Демона. Автор воспоминаний признается, что он сумел оценить врубелевского «Демона» только «после исполнения Шаляпиным партии Демона: артист исходил из образа Врубеля».

[117] Е. Лансере, Заметки о Врубеле (1941). Рукопись.
[118] К. Богаевский, Письмо к С. Н. Дурылину от 12 января 1941 г.
[119] М. Нестеров, О Врубеле. Неизданный очерк (1940). Рукопись.

ПРИЛОЖЕНИЕ

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ М. А. ВРУБЕЛЯ НА СЮЖЕТЫ И ТЕМЫ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

Условные обозначения основных изданий, где помещены воспроизведения с работ Врубеля. Римская цифра после названия издания обозначает *том*, арабская цифра — *страницу*.

Альбом —«М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество. Альбом. Институт мировой литературы им. А. М. Горького». Изд. «Искусство», М.—Л., 1941.
Демон[1] —М. Ю. Лермонтов. Демон. Восточная повесть (1838—1840). Иллюстрированное издание т-ва И. Н. Кушнерев и К°, М., 1909.
Демон[2] —М. Ю. Лермонтов. Демон. Восточная повесть. Иллюстрации М. А. Врубеля. «Academia», М., 1937.
Дурылин —С. Дурылин. «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова. Учпедгиз, М., 1940.
Евдокимов —Иван Евдокимов. М. А. Врубель, М., 1925.
Золотое Руно—«Золотое Руно» (Москва), 1906, № 1; 1909, № 5.
Иванов —А. П. Иванов. Врубель. 2-е издание Н. И. Бутковской, П., 1916.
ИПД —«Искусство и Печатное Дело» (Киев), 1910, №№ 4, 5, 6-7, 8-9, 10, 11, 12.
И —«Искусство» (Киев), 1911.
Каллаш —Иллюстрированное полное собрание сочинений М. Ю. Лермонтова. Редакция В. В. Каллаша. «Печатник», М., 1914—1915.
Кушнерев —М. Ю. Лермонтов. Сочинения. Художественное издание т-ва И. Н. Кушнерев и К°, М., 1891.
Л. Н. —«Литературное Наследство», М., 1941, № 43-44 (первый Лермонтовский том) и М., 1948, № 45-46 (второй Лермонтовский том).
М. И. —«Мир Искусства» (Петербург), 1902, № 5-6; 1903, № 10-11; 1904, № 5.
Пахомов —Н. П. Пахомов. Лермонтов в изобразительном искусстве. Издательство Академии наук СССР, М.—Л., 1940.
Яремич —С. П. Яремич. Михаил Александрович Врубель. Жизнь и творчество. Издание И. Кнебель, М., 1911.

I. ИЛЛЮСТРАЦИИ ВРУБЕЛЯ К ПРОИЗВЕДЕНИЯМ ЛЕРМОНТОВА

1. ИЛЛЮСТРАЦИИ К ПОЭМЕ «ДЕМОН». 1890—1891.

1) *Летящий Демон.*

И над вершинами Кавказа
Изгнанник рая пролетал.

(Лицо и полет влево).
Бумага. Акварель.
Местонахождение неизвестно.
Кушнерев, II, 3; Демон[1], 7; Каллаш, III, 121; открытое письмо изд. Общины св. Евгении (1916).

2) *Демон, смотрящий на долину.* 1891.

И перед ним иной картины
Красы живые расцвели—
Роскошной Грузии долины...

Бумага. Акварель. 28,5×41,5.
Слева в углу надпись: «Пете Кончаловскому от М. Врубеля».
Собрание А. В. Кошелева, Москва.
Каллаш, III, 166; М. И., 1904, № 5, 160; Л. Н. № 43-44, 411.

3) *Пляска Тамары.* 1890.

В последний раз она плясала...
И были все ее движенья
Так стройны, полны выраженья,
Так полны милой простоты,
Что если б Демон, пролетая,
В то время на нее взглянул,
То прежних братьев вспоминая,
Он отвернулся б и вздохнул...
И Демон видел...

Бумага на картоне. Черная акварель, белила. 49×29.

Третьяковская галлерея. (Приобретено в 1912 г. из собрания Е. П. Ясиновской, урожд. Кончаловской.)

Яремич, 65; Евдокимов; Демон[2], 10; Пахомов, 277; Альбом, 209; Л. Н. № 43-44, 121.

4) Рисунок к тексту. 1891.

Затихло все. Теснясь толпой,
На трупы всадников порой
Верблюды с ужасом глядели.

Бумага. Черная акварель. 23,7×31.

Русский музей, Ленинград.

Кушнерев, II, 6; Демон[1], 14; Каллаш, III, 129; Пахомов, 278; Л. Н. № 45-46, 545.

5) Несется конь быстрее лани. 1891.

Бумага. Акварель, белила. 23,3×33,3.

Справа внизу подпись: «М. Врубель».

Третьяковская галлерея.

Кушнерев, II, 7; Демон[1], 15; Яремич, 61; Каллаш, III, 130; Демон[2], 18; Пахомов, 278; Л. Н. № 45-46, 549.

6) Несется конь быстрее лани. 1890.

Первоначальный эскиз.

Бумага. Карандаш.

Третьяковская галлерея.

Л. Н. № 45-46, 549. Воспроизводится впервые.

7) Демон над плачущей Тамарой.

Не плачь, дитя, не плачь напрасно.

Бумага на картоне. Черная акварель, белила. 95,5×64,3.

Слева внизу подпись: «Врубель».

Третьяковская галлерея. (Был в собрании И. А. Морозова.)

Кушнерев, II, 8; М. И., 1903, № 10-11, 168; Демон[1], 16; Яремич, 67; Каллаш, III, 132; Пахомов, 280; Альбом, 210; Л. Н. № 43-44, 123.

8) Летящий Демон.

К тебе я стану прилетать.

(Лицо и полет вправо.)

Бумага. Черная акварель.

В левом углу подпись: «Врубель».

Местонахождение неизвестно. Негатив хранится в Третьяковской галлерее.

Кушнерев, II, 9; Демон[1], 23; Каллаш, III, 134; Л. Н. № 45-46, 553.

9) Демон у стен монастыря. 1890.

И, чудо!—из померкших глаз
Слеза тяжелая катится.

Бумага. Акварель.

Местонахождение неизвестно.

Кушнерев, II, 11; Демон[1], 28; Каллаш, III, 140; Л. Н. № 45-46, 557.

10) Демон у стен монастыря. 1891.

(Второй вариант—на широком фоне гор и деревьев; видна церковь с куполом.)

Бумага. Черная акварель. 41,7×30,6.

Третьяковская галлерея. (Был в собрании И. А. Морозова.)

Яремич, 66; Демон[2], 32; Пахомов, 279; Альбом, 211; Л. Н. № 45-46, 557.

11) Демон и Тамара.

Я дам тебе все, все земное—
Люби меня!..

Бумага на картоне. Черная акварель, белила. 66,8×50.

Слева внизу подпись: «Врубель».

Третьяковская галлерея.

Кушнерев, II, 15; Демон[1], 38; Каллаш, III, 146; Евдокимов; Демон[2] (фронтиспис); Пахомов, 281; Л. Н. № 45-46, 561.

12) Демон и Тамара.

Я дам тебе все, все земное—
Люби меня!..

(Второй вариант, вертикальный, узкий.)

Бумага. Черная акварель.

Был разорван Врубелем пополам и склеен П. П. Кончаловским. Частное собрание, Москва.

Иванов, 56; Демон[2], 40; Пахомов, 282; открытое письмо изд. Общины св. Евгении (1916); Л. Н. № 45-46, 565.

13) Демон и Тамара. 1891.

Я дам тебе все, все земное—
Люби меня!..

(Третий вариант. Фрагмент. Фигура Демона отрезана самим Врубелем.)
Бумага. Черная акварель.
Музей изобразительных искусств им. Пушкина, Москва.
Л. Н. № 45-46, 565. Воспроизводится впервые.

14) Тамара в гробу.

Как пери спящая мила,
Она в гробу своем лежала.

Бумага. Черная акварель, белила. 28×18,8.
Справа внизу подпись: «М. Врубель».
Третьяковская галлерея.
Кушнерев, II, 16; Демон, 42; Каллаш, III, 148; Демон², 48; Пахомов, 283; Альбом, 212; Л. Н. № 45-46, 569.

15) Тамара в гробу (второй вариант). 1890.
(Фрагмент уничтоженного Врубелем большого рисунка «Тамара в гробу».)
Бумага на картоне. Черная акварель. 23,3×33,8.
Третьяковская галлерея. (Приобретено в 1912 г. из собрания Е. П. Ясиновской, урожд. Кончаловской.)
Яремич, 64; Демон², 25; Л. Н. № 45-46, 573.

16) Ангел с душою Тамары и Демон.

В пространстве синего эфира
Один из ангелов святых...

Бумага. Акварель.
Собрание Е. В. Гельцер, Москва.
Кушнерев, II, 17; Демон¹, 46; Каллаш, III, 153; Пахомов, 284; открытое письмо изд. Общины св. Евгении (1911).

17) Голова Демона. 1890.

И вновь остался он надменный
Один, как прежде, во вселенной
Без упованья и любви.

(Голова Демона на фоне снеговой вершины Казбека.)
Бумага. Акварель, белила. 20,2×32,2.
Киевский музей русского искусства.
Кушнерев, II, 18; Демон¹—на обложке и на стр. 50; Яремич, стр. 63; Л. Н. № 45-46, 577.

18) Голова Демона. 1891.

И вновь остался он надменный
Один, как прежде, во вселенной
Без упованья и любви.

(Второй вариант. Голова Демона большей величины на фоне горных снегов; вершины Казбека нет.)
Бумага на картоне. Акварель, карандаш. 22,4×34,4.
Третьяковская галлерея.
Демон²—на переплете и на стр. 5; Л. Н. № 45-46, 577.

19) Церковь на Казбеке.

Но церковь на крутой вершине,
Где взяты кости их землей,
Хранима властию святой,
Видна меж туч еще поныне...

(В кушнеревском издании рисунок ошибочно отнесен к стихам: «Но грустен замок, отслуживший когда-то в очередь свою».)
Бумага. Черная акварель.
Музей изобразительных искусств Армении, Ереван.
Кушнерев, II, 19; Демон¹, 53; Каллаш, III, 154; Л. Н. № 45-46, 581.

20) Голова Тамары. 1891.
(Тамара в восточной одежде.)
Бумага. Тушь.
Собрание В. Р. Гардина, Ленинград (находился в собрании Э. Л. Праховой, в Киеве).

21) Летящий Демон.
(Летит, закинув руки за голову, справа налево; голова обращена кверху.)
Бумага. Графитный карандаш.

(Рисунок сделан на оборотной стороне того же листа бумаги, на котором нарисована «Голова Тамары», № 20).
Собрание В. Р. Гардина, Ленинград.

2. ИЛЛЮСТРАЦИИ К ПОЭМЕ «ИЗМАИЛ-БЕЙ»

22) Старик чеченец.

Как серая скала, седой старик
Задумавшись, главой своей поник.
(часть I, строфа IV).

Бумага. Акварель.
Местонахождение неизвестно.
Кушнерев, II, 63; Каллаш, II, 81.

23) Прощание Зары с Измаилом.

Уныло Зара перед ним
Коня походного держала.

Бумага. Черная акварель; тушь, перо, белила. 41×30,2.
Справа внизу подпись: «Врубель».
Третьяковская галлерея.
Кушнерев, II, 70; Каллаш, II, 96; Пахомов, 285; Альбом, 107; открытое письмо изд. Общины св. Евгении (1916); Л. Н. № 43-44, 771.

24) Труп Измаил-бея.

Пусть кончит жизнь, как начал, одинок
(часть III, строфа XXXIII).

Бумага. Акварель.
Литературный музей, Москва.
Кушнерев, II, 91; Каллаш, II, 135; Л. Н. № 43-44, 775.

3. ИЛЛЮСТРАЦИЯ К «ПЕСНЕ ПРО... КУПЦА КАЛАШНИКОВА»

25) Кирибеевич. 1889.
(Кирибеевич сидит за столом в глубоком раздумье; одет в красный шелковый кафтан.)
Бумага. Цветная акварель.
Вверху слева: «Кирибеевич. 2 марта 89 г.».
По воспоминаниям М. В. Нестерова и Н. А. Прахова, рисунок сделан в Киеве.
Собрание О. А. Алябьевой, Москва.
Существует цветная репродукция; Л. Н. № 43-44, 289.

4. РИСУНКИ К ЛИРИЧЕСКИМ СТИХОТВОРЕНИЯМ

26) Русалка. 1891.

Но к страстным лобзаньям, не знаю зачем,
Остается он хладен и нем.

Бумага, Черная акварель. 23,1×33,8.
Слева подпись: «Врубель».
Русский музей, Ленинград.
Кушнерев, I, 2; Каллаш, II, 192; Л. Н. № 43-44, 63.

27) Еврейская мелодия (из Байрона).
Бумага. Черная акварель. 30,25×32.
Справа подпись: «Врубель».
Собрание Г. В. Ерозолимского, Москва.
Кушнерев, I, 3; Каллаш, II, 193; Л. Н. № 43-44, 139.

28) Журналист, читатель и писатель.
Бумага. Черная акварель; графитный карандаш, белила, перо. 26,1×35,5.
Справа внизу подпись: «М. Врубель».
Третьяковская галлерея.
Кушнерев, I, 32; Каллаш, III, 38; Демон[1], 73; Пахомов, 193; Альбом, 224; Л. Н № 43-44, 747.

29) Беглец. 1891.

Гарун бежал быстрее лани.

Рисунок на картоне большого размера.
По воспоминаниям А. С. Мамонтовой, Врубель работал над этим рисунком в Абрамцеве летом 1891 г.
Местонахождение неизвестно.

5. ИЛЛЮСТРАЦИИ К РОМАНУ «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

30) Печорин на диване. 1889.

(Печорин сидит на диване, спустив ноги на пол. Ночь. Горят две свечи. Лицо Печорина имеет явное сходство с лицом самого Врубеля.)

Бумага. Черная акварель. 12×17.

В нижнем правом углу карандашом надпись: «В. 89. 28/5» (т. е. Врубель. 1889 год. 28 мая).

Киевский музей русского искусства. (Акварель была в собрании Г. И. Квятковского, в Киеве.)

Воспроизведено при статье Е. И. Ге «Последние годы жизни Врубеля», с подписью: «Портрет военного», ИПД, X, 420; Л. Н. № 45-46, 587.

31) Печорин на диване. 1890.

(Второй вариант, сделанный в Москве. Печорин лежит на диване. День. Свет наполняет комнату через окошко, которого нет на первом варианте.)

Бумага. Акварель.

Справа внизу подпись: «Врубель».

Рисунок в 1917 г. принадлежал Н. Н. Карышеву. Нынешнее местонахождение неизвестно.

Кушнерев, II, 98; Каллаш, IV, 145; Дурылин, 73; Пахомов, 287; Альбом, 232; открытое письмо изд. Общины св. Евгении (1916); Л. Н. № 45-46, 587.

32) Княжна Мери и Грушницкий.

«Легче птички она к нему подскочила, нагнулась, подняла стакан и подала ему».

Бумага. Черная акварель, белила. 41,2×27,8.

Слева внизу надпись: «Врубель».

Третьяковская галлерея.

Кушнерев, II, 140; Каллаш, IV, 207; Дурылин, 151; Пахомов, 288; Альбом, 237; открытое письмо изд. Общины св. Евгении (1916); Л. Н. № 43-44, 563.

33) Дуэль Печорина.

«Когда дым рассеялся, Грушницкого на площадке не было».

Бумага. Черная акварель, белила. 56×33,2.

Слева внизу подпись: «Врубель».

Третьяковская галлерея.

Кушнерев, II, 178; Каллаш, IV, 263; Дурылин, 127; Пахомов, 289; Альбом, 238; открытое письмо Общины св. Евгении (1916); Л. Н. № 43-44, 567.

34) Казбич и Азамат.

«Сильная рука оттолкнула его прочь, и он ударился о плетень так, что плетень зашатался».

Бумага. Черная акварель, белила. 31×41,8.

Справа внизу подпись: «Врубель».

Третьяковская галлерея.

Кушнерев, II, 106; Каллаш, IV, 157; Дурылин, 185; Пахомов, 286; Альбом, 234; открытое письмо изд. Общины св. Евгении (1916); Л. Н. № 45-46, 593.

35) Казбич и Азамат.

(Второй вариант. Головы Азамата, Казбича и коня Карагеза взяты в более крупном плане, фигуры сближены между собою; пейзажного фона нет.)

Бумага. Черная акварель.

Собрание Н. Е. Добычиной, Ленинград.

Яремич, 62; Л. Н. № 45-46, 593.

II. РИСУНКИ, АКВАРЕЛИ, КАРТИНЫ И СКУЛЬПТУРЫ ВРУБЕЛЯ, СОЗДАННЫЕ НА ТЕМЫ ЛЕРМОНТОВА

1) «Пророк Моисей». 1884.

Фреска на хорах Кирилловской церкви в Киеве.

«Голова фигуры пророка Моисея... приобретает особую значительность чрезвычайной близостью своего типа к „Демону“» (Яремич, 54).

ИПД, VI—VII, 240; Яремич, 29.

2) «По небу полуночи ангел летел...». 1885.

(Стихотворение М. Ю. Лермонтова «Ангел»).

Рисунок в «Венецианском альбоме».

Собрание Е. А. Праховой, Киев.

В 1886 г. Врубель намеревался писать картину маслом «По небу полуночи ангел летел» (см. письмо к сестре от октября 1886 г. в книге: М. Врубель, Письма к сестре. Л., 1929, 107—108).

3) Девочка на фоне персидского ковра. 1886.
Холст. Масло.
(Девочка писана с дочери ростовщика Дахновича в Киеве).
«Н. К. Пимоненко рассказывает, что Врубель этот портрет очень часто называл „Княжна Мери“» (Яремич, 181).
Киевский музей русского искусства. (Был в собрании И. Н. Терещенко, в Киеве).
М. И., 1903, № 10-11, 159; Яремич, 43.

4) За водою. (1886 ?), Киев.

Ходим мы к Арагве светлой
Каждый вечер за водой.
А. Н. Майков и П. А. Висковатов. Либретто оперы «Демон».

(Ср. у Лермонтова: Покрыта белою чадрой,
Княжна Тамара молодая
К Арагве ходит за водой.)

Рисунок сделан Врубелем после посещения «Демона», оперы А. Г. Рубинштейна.
Бумага. Акварель.
Киевский музей русского искусства.

5) Демон. 1885—1888. Киев. Одесса. Киев.
Холст. Масло.
Первый опыт картины на тему «Демон». «По словам Н. К. Пимоненко, Демон в сидячем положении, со сложенными на коленях руками и по типу очень близко походил на скульптурного Демона в собрании А. П. Боткиной» (Яремич, 181).
Уничтожен автором.

6) Голова ангела. (1887?) Киев.
Мощный облик «горнего духа», типа приближающегося к «Сидящему Демону» 1890 г. Поворот головы вправо.
Бумага. Черная акварель. 67,8×41 в свету. (На обратной стороне написан эскиз к «Воскресению» для Владимирского собора. Этими эскизами Врубель был занят в 1887 г.).
Третьяковская галлерея.

7) Гамлет и Офелия. 1888. Киев.
Холст. Масло.
В лице Гамлета есть прямое сходство с Демоном, особенно близкое с Демоном 2-й редакции рисунка к поэме «Демон и Тамара» («Я дам тебе все, все земное. Люби меня!..»).
Находилась в 1916 г. в собрании кн. С. А. Щербатова, в Москве.
ИПД, VIII—IX, 317; Яремич, 57.

8) Демон. 1887—1888. Киев.
Скульптуры из глины.
По словам самого Врубеля, это были три скульптуры: 1) «опыт гигантского бюста не удался—он вышел очень впечатлителен, но развалился»; 2) «следующий маленький—в 1/3 натуры я закончил сильно, но утрированно—нет строя»; 3) «Теперь я леплю целую фигурку Демона» (письмо к сестре от 11 января.—М. Врубель, Письма к сестре, Л., 1929, 112—113).
Судьба двух последних скульптур остается неизвестной.

9) Сидящий Демон. 1890. Москва.
Холст. Масло. 114×211.
Был на 5-й выставке «Мира Искусства», 1903 (по каталогу № 94).
Третьяковская галлерея. (До 1918 г. находился в собрании В. О. Гиршман, в Москве.)
М. И., 1903, № 10-11, 166; Яремич, 64; Каллаш, III, 185; Иванов, 56; Альбом, 207; Л. Н. № 45-46, 19.

10) Сидящий Демон. 1890. Москва.
Этюд к масляной картине 1890 г.
Бумага. Графитный карандаш, акварель, белила. 12,8×26,8.
Третьяковская галлерея.
Демон[2], 8 (воспроизведен в красках).

11) Падший ангел. (1890 ?).
Акварель.
Находился в собрании И. С. Остроухова, в Москве. Местонахождение неизвестно.
См. список произведений Врубеля в книге Яремича, 182; Иванов, IV.

12) Набросок Демона. (1890 ?).
Уголь.
Находился в собрании С. С. Мамонтова, в Москве. Местонахождение неизвестно. См. список произведений Врубеля в книге Яремича, 182.
13) Голова Демона. 1894.
Полихромная скульптура.
(Голова Демона похожа на оба варианта «Головы Демона на фоне горного пейзажа», сделанного для кушнеревского издания.)
Была на «Выставке русско-финляндских художников», организованной Дягилевым в Петербурге в 1898 г. В 1903—1917 гг. находилась в собрании А. П. Боткиной, в Петербурге. Местонахождение неизвестно.
М. И., 1903, 10-12, 145; Яремич, 70; Иванов, 41.
14) Летящий Демон. 1899—1900. Москва.

И над вершинами Кавказа
Изгнанник рая пролетал.

Холст. Масло. Неоконченная картина. 138,5×430,5.
Русский музей, Ленинград. (Картина находилась в собрании М. П. Рябушинского, в Москве.)
Фрагмент картины—лицо летящего Демона—воспроизведен:
Золотое Руно, 1906, № 1, 17; Яремич, 131.
15) Лежащий Демон. 1901.
Эскиз для картины 1902 г.
(Облокотился на правую руку, в левой сжимает обнаженный меч. Смотрит влево. Лежит среди груды камней.)
Бумага. Графитный карандаш, акварель, перо.
Русский музей, Ленинград. (Находился в собрании А. Г. Голикова.)
Яремич, 156; Л. Н. № 45-46, 599.
16) Разбившийся Демон (1901?).
Бристольский картон. Свинцовый карандаш. 16,4×28,1.
Эскиз для картины 1902 г.
(Демон изображен нагим. Упав на землю, он повернул голову влево, опирая ее на правое плечо. Левая рука опущена в бессилии. Нагие ноги раскинуты в таком же бессилии и едва ли не вывихнуты.)
Киевский музей русского искусства. (Находился в собрании Б. Н. и Б. И. Ханенко, в Киеве.)
И., 1911, № 6-7, к стр. 306. (С датой 1901 г., под названием «Поверженный Демон».)
17) Поверженный Демон. 1901.
Эскиз для картины 1902 г.
Картон. Акварель, гуашь, белила, карандаш. 27,7×63,8.
Третьяковская галлерея (приобретено в 1902 г.).
Яремич, 157; Евдокимов; Демон[3], 54 (в красках).
18) Поверженный Демон. 1901.
Эскиз к картине 1902 г.
Бумага. Акварель, золото.
Был на 5-й выставке «Мира Искусства», 1903 (по каталогу № 99).
Музей изобразительных искусств им. Пушкина, Москва. (Был в собрании С. А. Щербатова, в Москве.)
М. И., 1903, № 10-11, приложение после стр. 150, в красках (нижняя часть акварели не воспроизведена); Яремич, 154 (воспроизведена полностью); Л. Н. № 43-44, 413.
19) Поверженный Демон. 1901.
(Первый, неоконченный вариант большой картины маслом. «Прямой, резкий профиль лица; пояс из металлических пластин; пейзаж неясен».—А. Иванов, Врубель, стр. IX.)
Находился в 1916 г. в собрании М. П. Рябушинского. Ближе всего к нему акварель, приобретенная в 1902 г. Третьяковской галлереей.
20) Поверженный Демон. 1901. Декабрь.
Холст. Масло. 139×387.
В таком виде картина не существует. Снимок с «Демона» в этой стадии его существования был сделан в декабре 1901 г. в Москве; после этого картина была переписана художником.
Яремич, 155 (верхний снимок); Каллаш, III, 159.
21) Демон. 1901—1902.
Холст. Масло. 139×387.
Справа внизу подпись: «Врубель».

Это—последняя редакция картины, установившаяся после работы над нею художника в Москве в 1901—1902 гг. и в Петербурге, в феврале—марте 1902 г., когда картина находилась уже на 4-й выставке «Мира Искусства» (№ 80 по каталогу).

Третьяковская галлерея (приобретено в 1908 г.).

М. И., 1902, 5-6, 293; Яремич, 155; Каллаш, III, 156; Иванов, 57; Пахомов, 276; Альбом, 213; Л. Н. № 45-46, 621.

22) Стоящий Демон (1900).

Картон. Графитный карандаш. 53,9×31,5.

(Демон изображен во весь рост в длинной, до полу одежде, падающей ровными, прямыми складками. За плечами крылья. Руки сцеплены одна с другой над головою. Взор устремлен вправо. Над головою яркая одинокая звезда, горящая тревожным светом.)

Киевский музей русского искусства. (На тонкой сосновой дощечке, прикрепляющей картон к стеклу, надпись: «Приношу в дар Киевскому художественному музею. В. Жученко».)

И., 1911, № 6-7, 311; Л. Н. № 45-46, 603.

23) Стоящий Демон. (1904?).

(Стоит прямолично, сжав руки на груди; его крылья распростерты за спиной, и крыльями же он прикрывает всю нижнюю часть тела; ноги босы. В лице Демона—полное сходство с двумя «Головами Демона», сделанными для поэмы, и со скульптурой «Голова Демона», 1894.)

Бумага. Итальянский карандаш. 29,3×18,3.

Русский музей, Ленинград. (Рисунок принадлежал Н. И. Забелле-Врубель.)

Воспроизведен впервые под названием «Эскиз к Демону» в журнале «Аполлон», 1913, № 5, между стр. 16—17; в монографии А. Иванова «Врубель» воспроизведен между стр. 56—57 под названием «Ангел»; Л. Н. № 45-46, 607.

24) Стоящий Демон. 1904. Москва.

(Демон стоит на фоне горного пейзажа, на закате, поворот головы вправо.)

Бумага. Цветная акварель.

Принадлежал врачу-психиатру П. И. Карпову, который получил его в 1904 г. непосредственно от М. А. Врубеля; ныне собственность М. Э. Козловой, Москва.

Воспроизведен (в красках) в книге: П. Карпов, Творчество душевнобольных и его влияние на развитие искусства, науки и техники. Гиз, М., 1927, табл. VII.

25) Азраил. 1904. Москва.

Холст. Масло.

(Изображен прямолично тот же Демон, что на эскизах к «Пророку», с мечом в правой и кадилом в левой руке; гордое чело обрамлено густою короною черных волос, ниспадающих и на спину. Лицо «поверженного Демона», восставшего для новой жизни; на волосах сияющий венец с красными яхонтами.)

Картина находилась в 1916 г. в собрании Е. М. Терещенко, в Петрограде.

Иванов, 48 (в красках).

26) Серафим. 1905.

Бумага. Цветная акварель, карандаш.

(Название рисунка не принадлежит Врубелю. По общему облику лица, рук, крыльев, по сходству лица со многими предыдущими изображениями Демона, этот «Серафим»—одна из вариаций «Восставшего Демона»).

Был в собрании доктора Ф. А. Усольцева, лечившего Врубеля.

Золотое Руно, 1906, № 1, приложение в красках (цветная автотипия).

27) Пророк. 1898.

Холст. Масло. 145×130.

(Ангел и Пророк изображены до пояса; все внимание художника сосредоточено на Ангеле. Но этот нагой гордый юноша, с чреслами, прикрытыми крыльями, с огромной короной черных волос, с лицом, в профиль устремленным на Пророка, с обнаженным мечом и кадилом в левой руке, чрезвычайно близко напоминает «Лежащего Демона», бывшего в собрании А. Г. Голикова, и должен рассматриваться как один из вариантов «Демона» конца 1890-х—начала 1900-х годов).

Третьяковская галлерея.

Иванов, 1 (в красках).

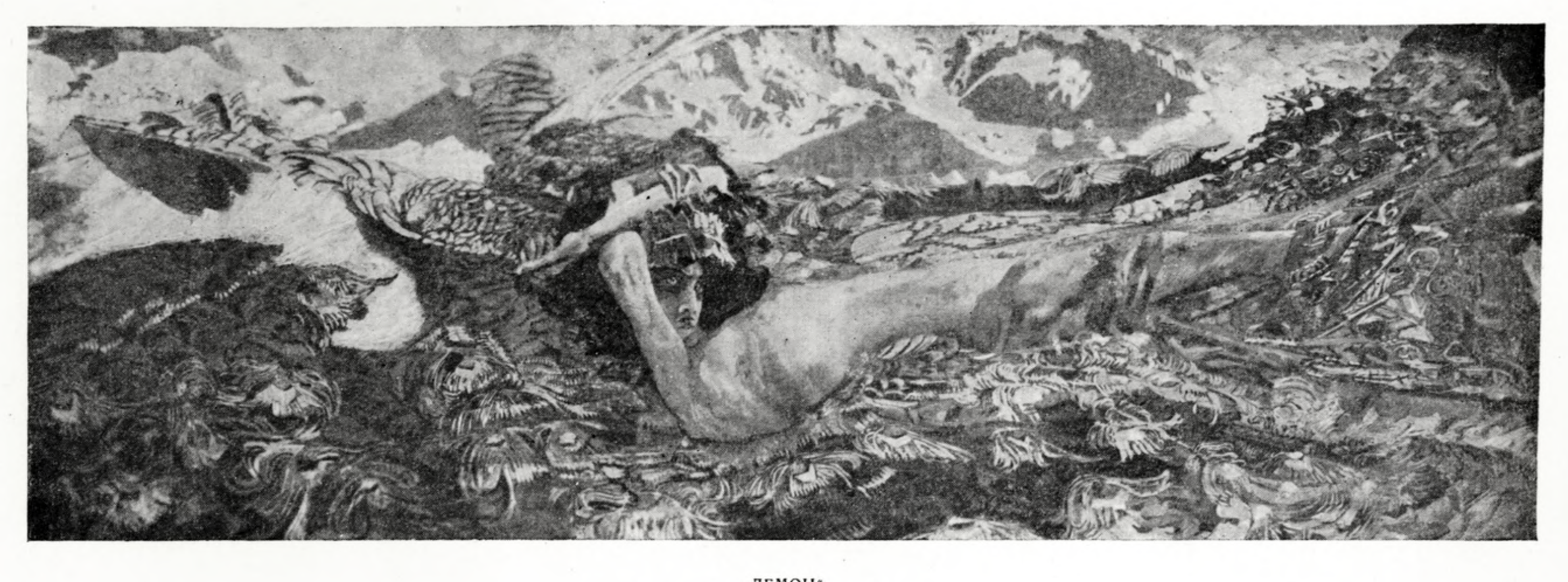
28) Пророк. 1899.

Бумага. Акварель.

Пророк и Ангел даны во весь рост. Фигура Ангела сохранила все те черты Демона, которые были на масляной картине 1898 г.

Был в собрании И. А. Морозова, в Москве.

Яремич, 126.



„ДЕМОН“
Картина М. Врубеля, 1901—1902 гг.
Третьяковская галлерея, Москва

29) П р о р о к. 1904.
Эскиз.
Бумага. Акварель, графитный карандаш.
(Фигура Ангела представляет собою «Восставшего Демона» того типа, который разработан в эскизах к «Поверженному Демону»).
Воспроизведен цветной автотипией в Золотом Руне, 1909, № 5, между стр. 6 и 7; Яремич, 127.
30) Г о л о в а П р о р о к а в в о с т о ч н о м у б о р е.
Бумага. Графитный карандаш.
Киевский музей русской живописи.
31) Г о л о в а П р о р о к а. 1904.
Бумага. Итальянский карандаш.
Третьяковская галлерея.
Золотое Руно, 1906, I, 11; Яремич, 128; Каллаш, III, 116.

ВОСПОМИНАНИЯ И ПИСЬМА СОВРЕМЕННИКОВ О ЛЕРМОНТОВЕ

НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ ОБ Е. А. АРСЕНЬЕВОЙ

I. БУМАГИ Е. А. АРСЕНЬЕВОЙ В ПЕНЗЕНСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ АРХИВЕ. ПУБЛИКАЦИЯ В. МАНУЙЛОВА. — II. ПИСЬМА Е. А. АРСЕНЬЕВОЙ О ЛЕРМОНТОВЕ. ПУБЛИКАЦИЯ Л. МОДЗАЛЕВСКОГО

I. БУМАГИ Е. А. АРСЕНЬЕВОЙ В ПЕНЗЕНСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ АРХИВЕ

Публикация В. Мануйлова

В Пензенском государственном архиве хранится целый ряд материалов, связанных с Лермонтовым и его окружением.

В сохранившихся протокольных книгах пензенского дворянского депутатского собрания имеются подробные записи об утверждении дворянских родов Столыпиных и Мартыновых.

«Дело о внесении рода Столыпиных в дворянскую родословную книгу Пензенской губернии» (по архивной описи № 1195/5044) дает исчерпывающие сведения о многочисленных предках и родственниках поэта со стороны его бабки, Елизаветы Алексеевны Арсеньевой, урожденной Столыпиной. Это дело начато 13 и 15 сентября 1789 г., когда секунд-майор Дмитрий Емельянович Столыпин и брат его, поручик Алексей Емельянович, бывший губернским предводителем дворянства, а также их троюродные племянники—лейб-гвардии прапорщик Павел Данилович и лейб-гвардии сержант Григорий Данилович представили в пензенское дворянское депутатское собрание «доказательства» своего «благородного происхождения». В этих «доказательствах» была дана подробная родословная роспись двух ветвей потомства Столыпиных, а также сведения об их имущественном положении. Таким образом, по этим материалам представляется возможным проследить историю постепенного обогащения и возвышения рода, достигшего в лице Алексея Емельяновича наибольшего процветания и благополучия.

Род Столыпиных существовал уже в XVI столетии. Второй Титович Столыпин подписался на поручной записи бояр и дворян по кн. Охлябинине в 1566 г. Последовательная поколенная роспись начинается с Григория Столыпина, жившего в конце XVI в.

Когда в 1622 г. «марта в 11-й день по государеву указу князь Иван Федорович Хованский да дьяк Юдин, в Муроме муромцев дворян и детей боярских и иноземцев муромских помещиков по списку смотрели», пришлось им заняться и сыном Григория Столыпина, Афанасием. Оказалось «по допросу поместье за ним и вотчина среднее... крестьян и бобылей в поместье тринадцать человек, да в вотчине крестьян и бобылей шесть человек, да в другой вотчине четыре человека крестьян». С бедного муромского городового дворянина Хованский мог потребовать только, чтобы он на государевой службе был «на коне в саадаке, да два человека на конех с простыми лошадьми, да два человека на конех с пищальми», и было за это «государева жалованья дано ему двадцать пять рублев».

Не многим богаче был сын Афанасия Столыпина Сильвестр (род. в 1617 г.), владевший в Муромском уезде поместьем и вотчиной в 27 крестьянских и бобыльских дворов; он выходил «на государеву службу на коне с саблею и парой пистолей», причем его сопровождали только двое слуг: «человек на меренке с простым конем,

да человек... на меренке с саблею да с карабином». Крестьяне предприимчивого Сильвестра отпускались в отхожие промысла: в 1648 г. в Тамбове они ставили острог и со своими волами работали в Курске. За участие в русско-польской войне 1654—1656 гг. и за походы на Литву Сильвестр Столыпин был в 1672 г. пожалован Алексеем Михайловичем в московские дворяне, а затем грамотой от 30 июня 1673 г. были закреплены за ним поместья в Муромском и Атемарском уездах. С Сильвестра положение Столыпиных упрочилось, началось возвышение рода.

У Сильвестра было трое сыновей: Афанасий, Семен и Василий. Все они служили при Алексее Михайловиче и Федоре Алексеевиче, принимали участие во многих походах и были жалованы деньгами и землями. Афанасий умер бездетным, а от Семена и Василия пошли две ветви Столыпиных.

Внук Семена, Алексей Емельянович Столыпин, приходился по женской линии Лермонтову прадедом. Он родился в 1744 г. в семье пензенского товарища воеводы Емельяна Семеновича Столыпина. От отца Алексей Емельянович унаследовал довольно значительное состояние: «в селе Столыпине крестьян мужеска 193, женска—169; в деревне Усовке мужеска 32, женска—46; в селе Сумарокове и деревне Княжухе мужеска—225, женска—226 душ»—итого 891 душа. Столыпин занял видное положение среди окрестных помещиков. С 1757 по 1761 г. он служил гренадером в лейб-кампанском корпусе, а 21 марта 1762 г. в чине поручика вышел в отставку и занялся хозяйством.

В 1765 г. были учреждены винные откупа. Дело было новое, но Столыпин решил рискнуть. Откупщикам предоставлялись большие полномочия. В их руках находилась вся губерния—от губернатора до мелких чиновников. Властный и предприимчивый Столыпин крепко повел дело и в течение нескольких лет разбогател. Были прикуплены новые земли с крестьянами, а в Пензе построен винокуренный завод[1].

Алексей Емельянович, как свидетельствует «Дело о внесении рода Столыпиных в дворянскую родословную книгу Пензенской губернии», «женат был на дворянской дочери Марье Афанасьевне Мещериновой». Будучи 45 лет от роду в 1789 г., он имел «сыновей Александра пятнадцати, Николая одиннадцати, Аркадия осьми, Петра шести, Дмитрия четырех, Афанасия одного года, лейб-гвардии в конном полку вахмистрами, дочерей Елизавету шестнадцати, Катерину четырнадцати, Александру двенадцати, Татьяну семи, Наталию трех лет».

До сих пор в лермонтовской литературе не все даты рождения детей А. Е. Столыпина указывались правильно. Так, год рождения Елизаветы Алексеевны, бабки поэта, обычно устанавливался 1760—по надписи на ее могильной плите: «Елизавета Алексеевна Арсеньева, рожденная Столыпина, скончалась 16-го ноября 1845 года 85 лет». Арсеньеву хоронил и над ее могилой ставил плиту А. П. Шан-Гирей. Он знал день смерти Елизаветы Алексеевны, но не знал точно ее возраста. Возможно, что А. П. Шан-Гирей справился в одной из церковных книг села Тарханы: в записях о причастии обычно указывался возраст причащающегося. Но если проследить год за годом записи о причастии Арсеньевой (эти книги сохранились в Лермонтовском музее, в селе Лермонтове), станет ясным, что ее возраст указывался наугад, без всякой последовательности.

«Дело о внесении рода Столыпиных в дворянскую родословную книгу Пензенской губернии» позволяет исправить ошибку Шан-Гирея и всех биографов Лермонтова: Е. А. Арсеньева родилась в 1773 г.[2]. Эта дата была указана правильно только в книге В. Руммеля и В. Голубцова, Родословный сборник русских дворянских фамилий (Спб., 1887, ч. II, 413—418), но год рождения Николая был приписан Аркадию и наоборот. Теперь мы знаем, что Николай Алексеевич родился в 1778 г., а Аркадий Алексеевич—в 1781 г.

14 июня 1793 г. специальная комиссия при депутатском собрании постановила записать Столыпиных в 6-ю часть дворянской родословной книги пензенского на-

местничества и выдать «господину секунд-майору Дмитрию Емельяновичу, господину поручику Пензенской губернии, бывшему губернскому предводителю дворянства Алексею Емельяновичу, господину лейб-гвардии прапорщику Павлу Даниловичу и лейб-гвардии сержанту Григорию Даниловичу Столыпиным, за подписанием губернского предводителя дворянства и уездных дворянских депутатов с приложением печати дворянского собрания грамоты...».



М. М. ЛЕРМОНТОВА
Портрет маслом неизвестного художника
Литературный музей, Москва

В том же 1793 г. в 6-ю часть дворянской родословной книги пензенского наместничества был внесен род Дмитрия Михайловича Мартынова, к одной из ветвей которого принадлежал убийца Лермонтова—Н. С. Мартынов.

В 1794 г. Елизавета Алексеевна Столыпина вышла замуж за гвардии поручика Михаила Васильевича Арсеньева. 13 декабря того же 1794 г. Арсеньев купил в Москве у камергера И. А. Нарышкина село Тарханы (Никольское или Яковлевское), в 14 верстах от Чембара. Арсеньевы сразу же переехали в Тарханы и начали налаживать новую жизнь.

В Пензенском архиве не удалось обнаружить дел, связанных с покупкой Арсеньевым Тархан. Эти материалы следует искать в московских архивах. Но хозяйственные документы Тархан за отдельные более поздние годы сохранились. Особый интерес представляют среди них «ревизские сказки» за 1811 и 1834 гг., в которых поименно перечислены все крестьяне с указанием их возраста[3].

Семейная жизнь Арсеньевой сложилась несчастливо. В ночь с 1 на 2 января 1811 г. М. В. Арсеньев отравился. Все его «движимое и недвижимое имение» перешло к Елизавете Алексеевне и ее восемнадцатилетней дочери Марии Михайловне. В связи с этим 24 августа 1811 г. Е. А. Арсеньева подала в чембарский уездный суд следующее прошение*:

Всепресветлейший, державнейший великий государь император Александр Павлович, самодержец всероссийский, государь всемилостивейший,

просит Лейб-гвардии поручица Елизавета Алексеева дочь по муже Арсеньева, а о чем, тому следуют пункты.

1-й.

После покойного мужа моего гвардии поручика Михаила Васильевича Арсеньева осталось дворовых людей и крестьян, жительствующих Чембарской округи в селе Никольском, Яковлевском тож, написанных по пятой ревизии за ним в оном селе и дошедших по крепостным сделкам от разных людей, ⟨в⟩сего двадцать семь душ, которому имению наследницею состоит дочь наша Мария Михайловна; а как мне из оной принадлежит указная часть, которой я еще не получила, о чем объясняю и всеподданнейше прошу к сему прошению, дабы высочайшим императорским величеством указом повелено было сие мое прошение в чембарском уездном суде принять, а из означенного мужа моего имения следующую мне часть выделить и крестьян ввесть в мое владение, а оставшее за тем предоставить по наследству дочери моей, девице Марье Михайловне, о чем и учинить кому следует предписание и мне со описи доставшихся людей и крестьян на право владения дать за надлежащею скрепою копию и о всем учинить по законам.

Всемилостивейший государь, прошу вашего императорского величества о сем моем прошении решение учинить августа дня 1811 года. К поданию подлежит чембарском уездном суде. Прошение переписывал регистратор Чарноцкий. Гвардии поручицы Елизаветы Алексеевны Арсеньевой поданной оное доверенностью служитель Абрам Филиппов руку приложил[4]. Данная доверенность находится в уездном суде.

18 сентября 1811 г. чембарский уездный суд слушал просьбу Арсеньевой и постановил «поступить с прошением вдовы Арсеньевой по закону», т. е. выделить ей из имения мужа следуемую часть крестьянами и дворовыми. Раздел имущества поручался чембарскому земскому суду. Решение уездного суда подписано кн. Степаном Мансыревым[5], заседателями Евгением Вышеславцевым и Алексеем Брюхатовым.

Через год или два Мария Михайловна Арсеньева вышла замуж за Юрия Петровича Лермонтова. Никаких документальных сведений о ее венчании до сих пор не обнаружено.

В ночь со 2 на 3 октября (ст. ст.) 1814 г. в Москве у Марии Михайловны родился сын Михаил Юрьевич Лермонтов. Вскоре Лермонтовы с новорожденным сыном и Ар-

* Воспроизводится без сохранения особенностей орфографии и пунктуации.

№ 20. Подана 28 марта 1816 г.

Российского Пензенской епархии губернии в Чембарской округе Духовного правления Чембарской округи села Никольского Тарханы тож Николаевской церкви священника Алексея Леонтьева о приходящих к исповеди и святому причастию в приходе людям сословия против росписи имени их в Великую четыредесятницу у исповеди и святого причастия кто были и кто не были

1815го года.

№ дворов	Число людей мужеска	Число людей женска		Лета мужеска	Лета женска	Кто был у исповеди и св. причастия	Кто не был
			Духовные и их домашние				
			Священник Алексей Леонтьев	23	—	были	
			Жена его Анна Егорова	—	23		
			Их дети Михаил	7			
			Конон	3			
			Димитрий	1½ года			
			Екатерина		1		
			Дьякон Иван Яковлев Егоров	40	—	были	
			Дьячок Иван Иванов	16	—		
			Пономарь Николай Яковлев	25			
			Жена его Хавронья Михеева	—	23		
			Их дети Анна	—	8		
			Ольга	—	5		
8	5		Василий	2			
			В селе Никольском Яковлевском тож				
			Гвардии поручица Елизавета Алексеевна Арсеньева	—	40	были	
			У нее зять корпуса капитан Юрий Петрович Лермонтов	28			
			Жена его Марья Михайловна	—	21		
			У них сын Михаил	полугоду			
			У них во дворе живущие				
			Абрам Соколов	48		были	
			У него жена Прасковья Иванова	—	40		
			У них дети Екатерина	—	13		
			[illegible]	—	10		
			Евлампия	—	8		
			Севастьяна				

СТРАНИЦА ЦЕРКОВНОЙ КНИГИ с. ТАРХАН С ПЕРЕЧИСЛЕНИЕМ ЛИЦ, БЫВШИХ У ПРИЧАСТИЯ В 1815 г.

Здесь указаны Е. А. Арсеньева, Ю. П., М. М. и М. Ю. Лермонтовы

Музей Лермонтова в селе Лермонтове, бывш. Тарханы

сеньевой вернулись в Тарханы. Почти через год, в августе 1815 г., в книге чембарского уездного суда по литере «Е» (тетр. № 1, порядк. № 43) было записано следующее заемное письмо:

Лето 1815 года августа в 21-й день вдова гвардии поручица Елизавета Алексеева дочь Арсеньева заняла у корпуса капитана Юрия Петрова сына Лермонтова денег государственными ассигнациями двадцать пять тысяч рублей за указные проценты сроком впредь на год, то есть будущего 1816-го года августа по двадцать первое число, на которое должна всю ту сумму сполна заплатить, а буде чего не заплачу, то волен он, Лермонтов, просить о взыскании и поступлении по законам. К сему заемному крепостному письму вдова гвардии поручица Елизавета Алексеева дочь Арсеньева, что подлинно у корпуса капитана Юрия Петрова сына Лермонтова денег 25.000 заняла, в том и руку приложила.

Затем, после подписей свидетелей Л. И. Григорова, корнета Н. П. Делаева и коллежского секретаря Ф. Степанова, идут по форме отметки и скрепы писца и надсмотрщика и, наконец, подпись рукой Е. А. Арсеньевой:

К сей записке гвардии поручица Елизавета Алексеева дочь Арсеньева руку приложила, а подлинное письмо от записки приняла того же числа.

Трудно допустить, чтобы владелец маленькой деревеньки Ю. П. Лермонтов мог дать взаймы своей теще двадцать пять тысяч рублей. Такой большой суммы у Юрия Петровича, конечно, быть не могло. На самом деле Арсеньева никаких денег от Юрия Петровича, разумеется, не получала, но выдала ему расписку, как если бы она заняла эти деньги. Была найдена благовидная форма для заключения денежной сделки между тещей и зятем. К этому времени о взаимном доверии между ними не могло быть и речи, отношения были очень натянуты. Сделку надо было заверить по всем правилам в уездном суде, при участии нескольких свидетелей. Записанное в книгу заемное письмо подлежало безусловной оплате. Оно было почти равносильно выплате наличными деньгами, которых в это время у Арсеньевой не было. Для глухого провинциального суда это была крупная сделка. Во всяком случае в книгах чембарского суда за это время не зарегистрировано ни одной сделки на бо́льшую сумму.

Неурожаи, рекрутские наборы в связи с войной 1812—1814 гг. расстроили денежные дела Арсеньевой. Вероятно, Елизавете Алексеевне пришлось после свадьбы дочери выплатить Юрию Петровичу некоторую сумму наличными. И вот, чтобы свести концы с концами, Арсеньева занимает у соседей как по мелочам, так и сравнительно крупные суммы. Эти займы записаны в книгах чембарского уездного суда. 4 июня 1814 г. Арсеньева заняла «у госпожи титулярной советницы Настасьи Дмитриевой дочери Алибиной денег государственными ассигнациями тысячу рублей за указные проценты сроком впредь на двенадцать месяцев» (тетр. № 2, порядк. № 21); 23 июня 1814 г. Арсеньева заняла «у госпожи коллежской асессорши Аграфены Тимофеевны дочери Вышеславцевой денег государственными ассигнациями тысячу рублей за указные проценты сроком впредь на двенадцать месяцев» (там же, № 23) и т. д.

Нет никаких оснований толковать эти записи не в прямом смысле. Арсеньева действительно занимала у соседей эти деньги и в удостоверение займов выдавала заемные письма. Но запись о займе двадцати пяти тысяч рублей у Юрия Петровича может быть объяснена только как вексель, как обязательство выплатить эту сумму. Заемное письмо на имя Юрия Петровича безусловно связано с семейной распрей в доме Арсеньевой.

Рождение сына и несчастливое супружество подорвали слабое здоровье Марии Михайловны. Она заболела чахоткой. 24 февраля 1817 г. Мария Михайловна умерла. «Житие ее было 21 года, 11 месяцов и 7 дней». Так заканчивается надпись на могильной плите.



СЕМЕЙНЫЙ ПОРТРЕТ ПАВЛА ПЕТРОВИЧА ЛЕРМОНТОВА (ДВОЮРОДНОГО ДЯДИ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА)
Работа крепостного художника Александрова, 1816 г.
Институт литературы, Ленинград

После смерти Марии Михайловны отношения между Елизаветой Алексеевной и Юрием Петровичем Лермонтовым стали еще напряженнее. Юрий Петрович требовал, чтобы мальчик был передан ему на воспитание. Арсеньева не уступала. Через четыре дня после смерти дочери, 28 февраля 1817 г., Арсеньева выдала Юрию Петровичу новое заемное письмо, записанное 1 марта в книге чембарского уездного суда по литере «Е» за 1817 г. (тетр. № 2, порядк. № 10):

Лето 1817 года февраля в 28-й день вдова гвардии поручица Елизавета Алексеева дочь Арсеньева заняла у корпуса капитана Юрия Петрова сына Лермонтова денег государственными ассигнациями двадцать пять тысяч рублей за указные проценты сроком впредь на год, то есть будущего тысяча восемьсот осмнадцатого года февраля по двадцать осьмое число, на которое должна всю ту сумму сполна заплатить, а буде чего не заплачу, то волен он, Лермонтов, просить о взыскании и поступлении по законам. К сему заемному крепостному письму вдова гвардии поручица Елизавета Алексеева дочь Арсеньева, что подлинно ⟨у⟩ корпуса капитана Юрия Петрова сына Лермонтова денег двадцать пять тысяч заняла, в том и руку приложила. У сего крепостного заемного письма артиллерии штабс-капитан и кавалер Афанасий Алексеев сын Столыпин свидетелем был и руку приложил. У сего крепостного заемного письма подполковник и кавалер Григорий Васильев сын Арсеньев свидетелем был и руку приложил. Сие заемное письмо писал крепостных дел писарь коллежский регистратор Александр Брызгалов. Запрещения нет, буде подлинно нигде запрещения—совершить по указам. Секретарь Игнатий Семенов 1817 года марта в первый день сие заемное письмо в чембарском уездном суде подлинником в книгу записал. В добавление за негербовый лист деньги двадцать пять рублей принял и совершил крепостных дел надсмотрщик губернский секретарь Ларион Егоров.

После этой записи—подпись рукой Арсеньевой:

К сей записке вдова гвардии порутчица Елизавета Алексеева дочь Арсеньева руку приложила и подлинное заемное письмо к себе получила того ж числа.

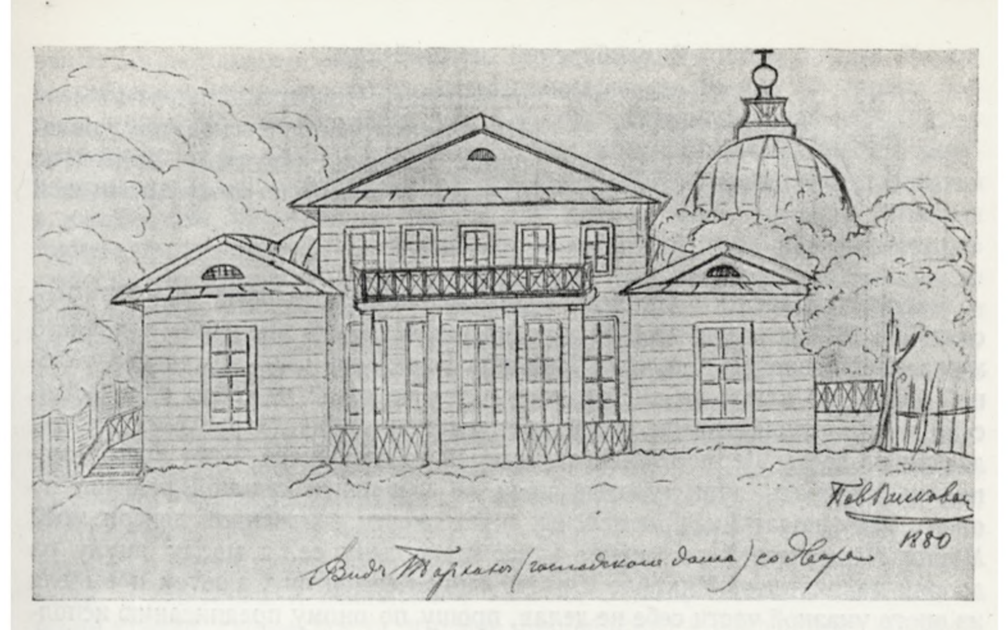
Трудно сказать, было ли это продлением первого заемного письма, выданного 21 августа 1815 г., или это было новое обязательство. В книге чембарского уездного суда под записью письма от 21 августа 1815 г. отсутствует обычная в таких случаях помета о погашении долга.

Как и в 1815 г., часть денег Арсеньевой пришлось, повидимому, уплатить сразу же наличными, и для этого она вынуждена была снова прибегнуть к займам у соседей. Так, из книг чембарского уездного суда можно установить, что 1 марта 1817 г. Арсеньева заняла пять тысяч рублей «у госпожи из дворян девицы Софьи Кондратьевны дочери Наумовой» сроком на год[6], 1 апреля—тысячу рублей «у девицы Авдотьи Гавриловой дочери Карауловой» сроком на 11 месяцев[7], и тогда же—две тысячи рублей у «генерала майора и кавалера Якова Афанасьевича Вадковского» сроком на 11 месяцев[8]. Таким образом, Арсеньева заняла не менее восьми тысяч рублей, и, по всей вероятности, почти вся эта сумма была тотчас же передана Юрию Петровичу.

И на этот раз деньги оказались самым убедительным средством. Через девять дней после смерти жены Юрий Петрович уехал в Кропотово, оставив мальчика на попечение бабушки.

К 1 мая 1819 г. все двадцать пять тысяч рублей были выплачены Юрию Петровичу. Об этом свидетельствует канцелярская помета под записью заемного письма от 28 февраля 1817 г.: «Сие заемное письмо о заплаченных деньгах всех сполна предъявлено мая 1 дня 1819 года».

В мае 1817 г. Арсеньева перевела на имя внука ту часть крестьян, которая считалась принадлежащей Марии Михайловне. По этому поводу она подала в чембарский земский суд следующее объявление:



ВИД ДОМА В ТАРХАНАХ СО СТОРОНЫ ДВОРА
Рисунок П. Висковатова, 1880 г.
Институт литературы, Ленинград

ВИД ДОМА В ТАРХАНАХ СО СТОРОНЫ САДА
Рисунок П. Висковатова, 1881 г.
Институт литературы, Ленинград

В чембарский земский суд

от живущей Чембарской округи в селе Никольском, Яковлевское тож, помещицы гвардии поручицы Елизаветы Алексеевой дочери по мужу Арсеньевой

Объявление

Указом чембарского уездного суда, присланным в оный суд от 19-го сентября 1811 года под № 1157, предписано выделить мне после покойного мужа моего гвардии поручика Михаила Васильева сына Арсеньева указной части, но как я по смерти того мужа моего не пожелав следующей себе части отдала дочери своей корпуса капитанше Марье Михайловой дочери по мужу Лермонтовой, за которой то покойного мужа моего имение шестнадцать душ мужеска пола по нынешней седьмой ревизии по оному сему податьми причислены, а по смерти означенной дочери моей Марии Лермонтовой то имение утверждаю сыну ее, а моему внуку из дворян малолетнему Михайле Юрьеву сыну Лермонтову, а затем и выдела из оного указной части себе не делав, прошу по оному предписанию исполнения не чинить. Майя ....дня 1817 года за указной лист деньги при сем представляю. Объявление сочинял со слов госпожи гвардии поручицы Елизаветы Арсеньевой губернский секретарь Тимофей Голяковский.

Дальше следует подпись рукой Арсеньевой:

К сему объявлению гвардии поручица Елизавета Алексеева дочь Арсеньева руку приложила.

Наконец, для того, чтобы окончательно закрепить за собой внука, Арсеньева написала новое завещание. По духовному завещанию от 30 сентября 1807 г. все движимое и недвижимое имение Арсеньевой должно было перейти поровну к Михаилу Васильевичу и Марии Михайловне. После смерти мужа и дочери Арсеньева решила завещать наследство внуку, но оговорив в завещании ряд условий.

13 июня 1817 г. друг Столыпиных, М. М. Сперанский, бывший тогда пензенским губернатором, вместе с Афанасием Алексеевичем и Григорием Даниловичем Столыпиными явился в пензенскую гражданскую палату и «свидетелем был и руку приложил» под новым, написанным три дня назад, завещанием Арсеньевой:

Во имя отца и сына и святого духа, аминь. 1817 года июня 10 дня я нижеподписавшаяся вдова гвардии поручица Елизавета Алексеевна дочь по муже Арсеньева, будучи в твердом уме и совершенной памяти и пользуясь всеми всемилостивейше пожалованной российскому дворянству 1785 года апреля 21 дня грамотой 22 статьею, постановила твердым и непоколебимым сие духовное завещание в следующем: лишась я Арсеньева мужа моего гвардии поручика Михайлы Васильевича Арсеньева и законной дочери, прижитой в супружестве с ним мужем моим Марьи Михайловны, на лицо коих учинено было мною духовное завещание прошлого 1807 года сентября в 30-й день и явлено Пензенской губернии в Чембарском уездном суде, по которому по смерти моей завещевала и из движимого и недвижимого имения моего, состоящего Пенз. губернии, Чембар. уезда в селе Никольском, Яковлевское тож, дошедшего ко мне по купчей в в 1794 году ноября в 13 день, от действительного камергера и кавалера Ивана Александровича Нарышкина, половину мужу моему, а другую половину дочери моей. А как во власти божией лишась смертью озна-

ченного мужа моего и единственную от нас в браке прижитую дочь Марью Михайловну (на лицо коих то имение завещеваемо было), то с прекращением их жизни уничтожается вся сила той учиненной мною в 1807 году духовной. После дочери моей Марьи Михайловны, которая была в замужестве за корпуса капитаном Юрием Петровичем Лермантовым, остался в малолетстве законной ее сын, а мой родной внук Михайло Юрьевич Лермантов, к которому по свойственным чувствам имею неограниченную любовь и привязанность, как единственному предмету услаждения остатка дней моих и совершенного успокоения горестного моего положения, и желая его в сих юных годах воспитать при себе и приготовить на службу его императорского величества и сохранить должную честь свойственную званию дворянина, а потому ныне сим вновь завещеваю и предоставляю по смерти моей ему родному внуку моему Михайле Юрьевичу Лермантову принадлежащее мне вышеописанное движимое и недвижимое имение, состоящее Пензенской губернии, Чембарской округи в селе Никольском, Яковлевское тож, по нынешней 7-й ревизии мужеска пола четыреста девяносто шесть душ с их женами, детьми обоего пола и с вновь рожденными, с пашенною и непашенною землею, с лесы, сенными покосы и со всеми угодии, словом все то, что мне принадлежит и впредь принадлежать будет, с тем однако ежели оной внук мой будет по жизнь мою до времени совершеннолетнего его возраста находиться при мне на моем воспитании и попечении без всякого на то препятствия отца его, а моего зятя, равно и ближайших г. Лермантова родственников и коим от меня его внука моего впредь не требовать до совершеннолетия его, со стороны же своей я обеспечиваю отца и родственников в определении его внука моего на службу его императорского величества и содержании его в оной соответственно моему состоянию, ожидая, что попечения мои сохранят не только должное почтение, но и полное уважение к родителю его и к чести его фамилии; в случае же смерти моей я обнадеживаюсь дружбой моей в продолжение жизни моей опытом мне доказанной родным братом моим артиллерии штабс-капитаном и кавалером Афанасием Алексеевичем Столыпиным, коего и прошу до совершеннолетия означенного внука моего принять в свою опеку имение, мною сим завещаемое, а в случае его, брата моего смерти, прошу принять оную опеку другим братьям моим родным Столыпиным, или родному зятю моему кригс-цалмейстеру Григорью Даниловичу Столыпину, в дружбе коих я не менее уверена; если же отец внука моего истребовает чем не скрывая чувств моих нанесут мне величайшее оскорбление: то я Арсеньева все ныне завещаемое мной движимое и недвижимое имение предоставляю по смерти моей уже не ему, внуку моему Михайле Юрьевичу Лермантову, но в род мой Столыпиных, и тем самым отдаляю означенного внука моего от всякого участия в остающемся после смерти моей имении.

К сей духовной вдова гвардии поручица Елизавета Алексеевна урожденная Столыпина руку приложила, а что в лице сего листа в осмой строке по чищеному написано дворянству, тому верить. У сего завещания свидетели были и руки приложили тайный советник и кавалер Михайла Михайлов сын Сперанский, кригс-цалмейстер Григорий Данилов сын Столыпин, артиллерии штабс-капитан и кавалер Афанасий Алексеев[9] сын Столыпин, майор Александр Андреев сын Халкионов, майор Семен Иванов сын Каменской 1817 года июня 13 дня. По указу его императорского величества в пензенской палате гражданского суда по слушании

поданного от вдовы гвардии поручицы Елизаветы Арсеньевой прошения, при котором представлено к засвидетельствованию сие завещание, определено: означенную завещательницу сего имения г-жу Арсеньеву в подтверждении духовного ее завещания при свидетелях допросить и на допросе сие завещание, записав в книгу выдать ей с распиской в оной. Вследствие чего она Арсеньева допрашивана и допросом сие завещание утвердила во всей силе, почему сие завещание в книгу у крепостных дел под № 13 записано, и по приняти‹и› от г-жи Арсеньевой пошлин от записки 10, ей выдано июня 14-го дня 1817 года.

Подписал советник Васильев. Скрепил секретарь Петр Беляев. Справил надсмотрщик Михайло Попов.

К сей записке вдова гвардии поручица Елизавета Алексеевна дочь по муже Арсеньева руку приложила и духовное завещание к себе взяла того же числа[10].

Лермонтов впоследствии знал об этом завещании. Юрий Петрович в начале 1831 г. писал ему: «Тебе известны причины моей с тобой разлуки, и я уверен, что ты за сие укорять меня не станешь. Я хотел сохранить тебе состояние, хотя с самою чувствительною для себя потерею»[11].

В юношеской драме Лермонтова «Menschen und Leidenschaften» есть прямой намек на заключительную и важнейшую часть завещания Арсеньевой. Василий Михайлович, рассказывая Юрию историю вражды между его бабушкой Марфой Ивановной и отцом Николаем Михайловичем, говорит: «Марфа Ивановна то же лето поехала в губернский город и сделала акт, какой акт?.. сам ад вдохнул в нее эту мысль, она уничтожила честное слово, почла отца—отца твоего за ничто, и вот короткое содержание: „Если я умру, то брат П. И. опекуном именью, если сей умрет, то другой брат, а если сей умрет, то свекору препоручаю это.—Если же Николай Михайлович возьмет сына своего к себе, то я лишаю его наследства навсегда“».

Завещание Арсеньевой от 10 июня 1817 г. оставалось в силе в течение всей жизни Лермонтова и только после его смерти было заменено последним завещанием Арсеньевой от 30 октября 1841 г. Вот полный текст этого завещания, записанного 1 ноября в книге чембарского уездного суда по литере «Д»:

Во имя отца и сына и святого духа, аминь.

1841 года октября 30 дня я нижеподписавшаяся вдова гвардии поручица Елизавета Алексеева дочь по муже Арсеньева, урожденная Столыпина, будучи в твердом уме и совершенной памяти и пользуясь всемилостивейше пожалованною российскому дворянству 1785 года апреля 21 дня грамотою 22 статьею, постановила твердым и непоколебимым сие духовное завещание в следующем: завещеваю и предоставляю по смерти моей родному брату моему артиллерии штабс-капитану и кавалеру Афанасию Алексеевичу Столыпину принадлежащее мне недвижимое имение, доставшееся мне в 13 день ноября 1794 года по купчей от действительного камергера Ивана Александровича Нарышкина, состоящее Пензенской губернии Чембарского уезда в селе Никольском Яковлевское то‹ж› по нынешней 8 ревизии мужеска пола шесть сот одна душа с их женами обоего пола, детьми и со вновь рожденными после оной ревизии, с пашенною и непашенною землею, с лесы, сенными покосы и со всеми угодьи, равно и что может быть приобретено мною по купчей или записи, то ему же завещеваю, впрочем предоставляю себе право кому либо из крепостных людей по рассуждению моему давать отпускные. Завещеваю ему же брату Афанасию Алексеевичу Столыпину быть моим душеприказчиком и данные

мною ему триста тысяч рублей государственными ассигнациями на сохранение, которые после моей смерти раздать по моему назначению следующим лицам: брату моему Александру Алексеевичу Столыпину семьдесят пять тысяч ассигнациями, племяннику моему родному Павлу Александровичу Евреинову пятьдесят тысяч рублей ассигнациями, племяннице моей родной вдове Марье Александровне Углицкой, урожденной Евреиновой, 25 000 рублей ассигнациями, дочери ее девице Еликониде Углицкой — двадцать пять тысяч рублей ассигнациями, родной моей племяннице Марье Дмитриевне Паскевичь урожденной Столыпиной 25 т⟨ысяч⟩ рублей ассигнациями, родной моей племяннице Елизавете Дмитриевне Столыпиной 10 т⟨ысяч⟩ рублей ассигнациями, дочерям покойной моей племянницы Анны Акимовны Петровой урожденной Хастатовой, девицам Ека-



ВИД УСАДЬБЫ с. ТАРХАН
Рисунок А. Бильдерлинга, 1883 г.
Институт литературы, Ленинград

терине, Марье, Анне и Варваре Павловнам Петровым — сорок тысяч ассигнациями, родной моей племяннице штабс-капитанше Марье Акимовне Шангирей, урожденной Хастатовой — пятьдесят тысяч рублей ассигнациями и все мое движимое имение, что после меня в доме моем останется, предоставляю получить сей же Шангирей. Другим же наследникам и родственникам до вышеобъясненного имения и денежного капитала дела нет и ни почему не вступаться в сие мое приобретение. Каковое завещание по смерти моей представить к утверждению в Пензенскую гражданскую палату и следующие за лист не гербовой бумаги, на котором оно написано и за записку оно⟨го⟩ в книгу деньги. А прежде учиненное мною на оное ж имение сыну дочери моей родной капитанши Марьи Михайловой Лермантовой Михаилу Юрьеву Лермантову, а мне внуку, духовное завещание писанное и свидетельствованное в 13 день июня 1817 года пензенскою гражданскою палатою представить за смертью его внука к уничтожению. Завещание сие писал по личному прошению г. Арсеньевой

артиллерии штабс-капитан Семен Францев сын Турнер. К сему духовному завещанию вдова гвардии поручица Елизавета Алексеева дочь по муже Арсеньева урожденная Столыпина руку приложила. Что действительно завещание сие г-жою гвардии поручицею Елизаветою Алексеевою Арсеньевою, урожденною Столыпиною, составленное в здравом уме и совершенной памяти собственною ее рукой подписано, в том по личному ее прошению свидетельствую и подписуюсь отец ее духовный города Чембара Николаевской церкви священник Андрей Егоров. При сем духовном завещании артиллерии штабс-капитан и кавалер Семен Францев сын Турнер. При сем духовном завещании надворный советник и кавалер Алексей Михайлов сын Молчанов свидетелем был и руку приложил. При сем духовном завещании из дворян губернский секретарь Алексей Александров сын Подкладчиков.

⟨Дальше подпись рукой Арсеньевой:⟩

Подлинное духовное завещание от записки сей получила гвардии поручица Елизавета Алексеева дочь Арсеньева.

В конце 1841 г. Е. А. Арсеньева обратилась с прошением на «высочайшее» имя о разрешении перевезти из Пятигорска в Тарханы прах Лермонтова. Это прошение Арсеньевой до сих пор не обнаружено, и его следует искать в московских или ленинградских архивах. Но в Пензенском государственном архиве сохранилось дело на 15 листах: «По предписанию г. министра внутренних дел о дозволении перевезти тело умершего г. Лермонтова из Пятигорска в Чембарский уезд для погребения на фамильном кладбище»[12].

Дело начинается со следующей копии:

Министерство
внутренних дел
Канцелярия
Отделение 1. Стол 1.
21 января 1842 г.
№ 481.

По
высочайшему
повелению.

Господину Пензенскому Гражданскому
Губернатору

Государь император, снисходя на просьбу помещицы Елизаветы Алексеевны Арсеньевой, урожденной Столыпиной, изъявил высочайшее соизволение на перевоз из Пятигорска тела умершего там в июле месяце прошедшего года внука ее Михаила Лермонтова, Пензенской губернии, Чембарского уезда в принадлежащее ей село Тарханы, для погребения на фамильном кладбище, с тем, чтобы помянутое тело закупорено было в свинцовом и засмоленном гробе и с соблюдением всех предосторожностей, употребляемых на сей предмет.

Сделав в исполнение таковой высочайшей воли надлежащее распоряжение и препровождая к вашему превосходительству конверт для доставления г. Арсеньевой, я представляю Вам сделать зависящие от Вас по означенному предмету распоряжения во вверенной Вам губернии.

Подлинное подписал министр внутренних дел
Перовский

Затем следует письмо от пензенского гражданского губернатора, тайного советника и кавалера Александра Алексеевича Панчулидзева, к Амвросию, епископу пензен-

скому и саранскому, и ответ Амвросия о том, что он «вследствие отношения... г. синодального обер-прокурора по сему же предмету, велел сделать надлежащее предписание тарханским священникам». Письмо Панчулидзева датировано 9 февраля, ответ Амвросия—12 февраля 1842 г.

Дальнейшая переписка, отражающая ход дела по различным нижестоящим инстанциям, не представляет особого интереса. Письмо министра внутренних дел Перовского к Арсеньевой, по вполне понятным причинам, не сохранилось; оно было передано Арсеньевой чембарским земским исправником 11 февраля, что засвидетельствовано сохранившейся в деле распиской.

Наибольший интерес представляет рапорт чембарского земского исправника Москвина:

№ 3914 / 630 — 24 апреля 1842.

Его превосходительству
господину тайному советнику пензенскому гражданскому
губернатору и кавалеру Александру Алексеевичу
⟨Панчулидзеву⟩

Чембарского земского исправника

РАПОРТ

Во исполнение предписания Вашего превосходительства от 9 февраля сего года за № 1921 честь имею донести, что помещицы Елизаветы Алексеевны внука Михайлы Лермонтова тело из Пятигорска привезено в город Чембар 21 апреля и того же числа привезено в село Тарханы, где тело погребено 23-го числа апреля на фамильном кладбище в свинцовом ящике и ⟨с⟩ соблюдением всех употребляемых на сей предмет предосторожностей.

Исправник Москвин

№ 142
Апреля 24 дня
1842 года.

На этом рапорте есть пометка Панчулидзева: «Донести министру внутренних дел». Донесение Панчулидзева следует также искать в московских или ленинградских архивах.

Некоторые документы, хранящиеся в Пензенском государственном архиве, не имеют прямого отношения к Лермонтову. Тем не менее они могут быть полезны исследователю. Таково, например, дело об убийстве соседа Арсеньевой и ее дальнего родственника А. Ф. Мосолова. Мосолов был задушен своими дворовыми в ночь с 5 на 6 октября 1841 г.[13]. Показания крестьян на суде раскрыли многолетнюю историю их страданий и унижений. Лермонтов в детстве бывал в имении Мосоловых, Тархове. Он хорошо знал о жестокостях Мосолова, которого окрестные помещики называли «Соловьем-разбойником», а крестьяне просто живодером. По судебному делу мы можем восстановить жестокие нравы, которые господствовали в имении Мосолова. Они заставили Лермонтова еще в детстве задуматься о тяжелой участи русского крепостного крестьянства.

В деле об убийстве Мосолова сказано: «Поводом к насильственному прекращению жизни г. Мосолова, по словам подсудимых, были строгости и частые наказания от него, почему еще во время болезни его подмешивали ему в чай и другие питья мышьяк, но от него других последствий кроме рвоты не было. Главною зачинщицею заговора была и соглашала к тому прочих дворовых людей ключница девка Федосья Иванова».

Эта Федосья Иванова на следствии показывала: «Удушение совершили единственно из одной строгости, ибо нам, девкам, не позволялось даже подходить и к окошкам, не только выйти из комнаты, и всегда за всякую вину или по капризам девка девку секла... Он со всех взыскивал за всякую вину».

Ряд материалов в Пензенском государственном архиве еще не выявлен и не разобран. Из описи известно, что в Пензе находятся архивы Бахметевых, Оболенских, Несвицких. Среди этих материалов находятся личная переписка Николая Алексеевича Бахметева (1779—1835), дневники и переписка А. П. Бахметевой, урожд. Толстой (1820—1884) и т. д. В письмах, дневниках и других документах постоянно упоминаются лица, так или иначе связанные с Лермонтовым и его ближайшим окружением. Не исключена также возможность, что в еще не разобранных фондах будут обнаружены следы переписки Лермонтова с В. А. Лопухиной-Бахметевой и часть архива ее мужа, Николая Федоровича Бахметева.

Дальнейшее изучение материалов Пензенского государственного архива может значительно обогатить наши знания о Лермонтове и его времени. В этом же архиве хранятся материалы, представляющие интерес для изучения жизни и литературной деятельности В. Г. Белинского, Н. П. Огарева, Н. М. Сатина. А. И. Герцена, М. Е. Салтыкова-Щедрина и др. Эти материалы только частично использованы исследователями и в значительной мере еще ждут детального обследования и опубликования.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] О службе А. Е. Столыпина в лейб-кампании см. «Гербы Лейб-Кампании обер и унтер офицеров и рядовых», составил С. Тройницкий, П., 1915, 506. Упоминания о винокуренном заводе Столыпина см. Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота, Спб., 1869, V, 787, 791, 794, 795, 800, 816.

[2] Сама Арсеньева в 1833—1834 г., посылая О. М. Петухову вышитый ею портфель, писала: «Надеюсь, что вы меня не огорчите и не откажетесь иметь у себя работы шестидесятилетней старухи».—«Русская Старина» 1884, № 7, 122; ср. П. Щеголев, Книга о Лермонтове, 1929, I, 155.

[3] В 1811 г., по шестой ревизии (ревизская сказка подана 22 сентября), у Арсеньевой было 22 дворовых и 469 крестьян, да у Марии Михайловны 16 крестьян мужского пола. В 1834 г., по восьмой ревизии (ревизская сказка подана 15 марта), у Арсеньевой было крестьян мужского пола 601, женского пола—630, но из них около половины дети и подростки.

[4] Абрам Филиппович Соколов (1768—1833) был куплен Арсеньевой в 1811 г. Этот грамотный «служитель» по доверенности Арсеньевой вел ее дела, подавал ревизские сказки и т. п.

[5] Не муж ли это той самой Мансыревой, с именем которой связывают самоубийство М. В. Арсеньева? Е. Вышеславцев знал Арсеньева лично и поместил о нем в «Вестнике Европы» письмо (1809, ч. XLVI, № 14, 122—124).

[6] Запись от 2 марта в книге чембарского уездного суда по литере «Е» за 1817 г. (тетр. № 2, порядк. № 13).

[7] Запись от 2 апреля в книге чембарского уездного суда по литере «Е» за 1817 г. (тетр. № 2, порядк. № 21).

[8] Запись от 2 апреля в книге чембарского уездного суда по литере «Е» за 1817 г. (тетр. № 2, порядк. № 22).

[9] В подлиннике явная описка: вместо Алексеев написано Афанасьев.

[10] Книга пензенской палаты гражданского суда за 1817 г., № 293.

[11] «Завещание Юрия Петровича Лермонтова».—«Исторический Вестник» 1898, кн. 10, 395—397.

[12] Частичные извлечения из этого дела и опись его опубликованы П. Висковатовым в последнем приложении к его книге «М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество», М., 1891. Ср. также публикацию А. Барсукова в «Русском Архиве» 1896, кн. 4, 496.

[13] В моей статье «Семья и детские годы Лермонтова» («Звезда» 1939, № 9, 121) в дате смерти Мосолова была допущена опечатка: вместо октября напечатано сентября.



Е. А. АРСЕНЬЕВА
(бабушка поэта)
Портрет маслом неизвестного художника, начало XIX в.
Литературный музей, Москва

II. ПИСЬМА Е. А. АРСЕНЬЕВОЙ О ЛЕРМОНТОВЕ

Публикация Л. Модзалевского

1. ПИСЬМА Е. А. АРСЕНЬЕВОЙ к П. А. КРЮКОВОЙ

Печатаемые впервые пять писем бабушки Лермонтова, Елизаветы Алексеевны Арсеньевой, урожд. Столыпиной (род. 1773, ум. 1845), сохранились в архиве Института литературы (Пушкинского дома) Академии наук СССР, в архивном фонде известного библиографа, библиофила и историка литературы Михаила Николаевича Лонгинова (род. 1823, ум. 1875)[1]. Письма адресованы приятельнице и дальней родственнице, вернее свойственнице, Е. А. Арсеньевой — Прасковье Александровне Крюковой, урожд. княжне Черкасской, мать которой, кн. Анна Дмитриевна Черкасская, происходила из того же рода Арсеньевых[2]. Письма оказались в архиве М. Н. Лонгинова не случайно. Его отец, статс-секретарь, сенатор и член Государственного совета Николай Михайлович Лонгинов, был женат с 1817 г. на одной из дочерей упомянутой П. А. Крюковой, Марии Александровне Крюковой, и поэтому также находился в родстве с Арсеньевыми. М. А. Лонгинова, урожд. Крюкова, приходилась М. Ю. Лермонтову четвероюродной сестрой, а ее сын М. Н. Лонгинов приходился ему племянником в той же степени родства[3]. В своих воспоминаниях о Лермонтове М. Н. Лонгинов сообщает: «Я узнал Лермонтова в 1830 или 1831 году, когда он был еще отроком, а я ребенком[4]. Он привезен был тогда из Москвы в Петербург, кажется, чтобы поступить в университет, но вместо того вступил в 1832 году в юнкерскую школу лейб-гусарским юнкером, а в офицеры произведен в тот же полк в начале 1835 года. Мы находились в дальнем свойстве по Арсеньевым, к роду которых принадлежали мать Лермонтова и моя прабабушка[5]. Старинные дружеские отношения в течение нескольких поколений тесно соединяли всех членов многочисленного рода, несмотря на то, что кровная связь их с каждым поколением ослабевала. В Петербурге жил тогда Никита Васильевич Арсеньев, родной брат деда Лермонтова[6] и двоюродный дядя моей бабушки[7]; Лермонтов был поручен его попечениям. У Никиты Васильевича, большого хлебосола и весельчака, всеми любимого, собирались еженедельно по воскресеньям на обед и на вечер многочисленные родные, и там часто видал я Лермонтова, сперва в полуфраке, а потом юнкером. В 1836 году, на Святой неделе, я был отпущен в Петербург из Царскосельского лицея[8], и, разумеется, на второй или третий день праздника я обедал у дедушки Никиты Васильевича (так его все родные называли). Тут обедал и Лермонтов, уже гусарский офицер, с которым я часто видался и в Царском Селе, где стоял его полк. Когда Лермонтов приезжал в Петербург, то занимал в то время комнаты в нижнем этаже обширного дома, принадлежавшего Никите Васильевичу (в Коломне, за Николаевским мостом)»[9].

Приведенное свидетельство Лонгинова вводит нас в родственный круг Лонгиновых и Арсеньевых и в достаточной мере объясняет происхождение оставшихся неопубликованными писем Е. А. Арсеньевой, о которых и будет итти речь.

Письма эти также вводят нас в круг родственных отношений Лонгиновых, Арсеньевых, Столыпиных и отчасти Лермонтовых. Но самая ценная их часть заключается в новых сведениях о самом поэте и в отношении к нему его бабушки. Тот же Лонгинов писал, что «она так любила внука, что к ней можно применить выражение: „не могла им надышаться“ и имела горесть пережить его. Она была женщина чрезвычайно замечательная по уму и любезности. Я знал ее лично и часто видал у матушки, которой она по мужу была родня. Не знаю почти никого, кто бы пользовался таким общим уважением и любовью, как Елизавета Алексеевна. Что это была за веселость, что за снисходительность! Даже молодежь с ней не скучала, несмотря на ее преклонные лета. Как теперь смотрю на ее высокую, прямую фигуру, опирающуюся слегка на трость, и слышу ее неторопливую, внятную речь, в которой заключалось всегда

что-нибудь занимательное. У нас в семействе ее все называли бабушкой, и так же называли ее во всем многочисленном ее родстве»[10].

Публикуемые письма, относящиеся к 1834—1837 гг., со всей яркостью рисуют нам черты Е. А. Арсеньевой, поглощенной заботами о любимом внуке. «Нет ничего хуже как пристрастная любовь,—пишет она,—но я себя извиняю: он один свет очей моих, все мое блаженство в нем». Действительно, жизнь ее была всецело посвящена внуку. В первом письме она упоминает о Лермонтове, только-что выпущенном в лейб-гвардии гусарский полк; третье письмо заполнено описанием посещения Лермонтовым села Тархан под новый 1836 г.; четвертое письмо упоминает о каком-то неизвестном нам «горестном происшествии», случившемся с поэтом, о разрешении ему взять курс лечения на Кавказских минеральных водах в июне 1836 г.—факт, остававшийся до настоящего времени неизвестным. Это же письмо и следующее за ним заполнены очень интересными сообщениями о продаже части имения отца Лермонтова, Юрия Петровича, в пользу поэта еще до формального раздела имущества, оставшегося после смерти (1 октября 1831 г.) Ю. П. Лермонтова, и о семейных отношениях в связи с этой продажей. Наконец, последнее из публикуемых писем, относящееся к 1837 г., сообщает о переводе Лермонтова в Гродненский гусарский полк и об ожидании приезда поэта в Петербург. «Теперь жду его,—пишет она,—и еще кроме радости его видеть не об чем не думаю».

Попутно в письмах упоминается целая галлерея родственников и знакомых Е. А. Арсеньевой и определяется дополнительный круг знакомых самого Лермонтова. Это прежде всего престарелый адмирал гр. Николай Семенович Мордвинов (род. 17 апреля 1754 г., ум. 30 марта 1845 г.), в то время постоянно болевший и живший почти «на покое» (он приходился свойственником Е. А. Арсеньевой через свою дочь Веру Николаевну, бывшую замужем за братом Арсеньевой, Аркадием Алексеевичем Столыпиным), а также его внук Николай Аркадьевич Столыпин («Николинька»). Как выясняется из писем, П. А. Крюкова вела большой судебный процесс с вдовой отца декабриста кн. С. Г. Волконского, кн. Григория Семеновича Волконского,—кн. Александрой Николаевной Волконской, урожд. кн. Репниной. Волконская умерла 23 декабря 1834 г., чем и определяется точная дата первого письма Крюковой (31 декабря 1834 г.). Процесс продолжал ее сын, брат декабриста, кн. Николай Григорьевич Репнин-Волконский. Пользуясь своими родственными связями с гр. Н. С. Мордвиновым, Е. А. Арсеньева несколько раз бывала у него и обращалась к нему за содействием в деле своей приятельницы, так как дело рассматривалось в Государственном совете, членом которого был Мордвинов. Между прочим, очевидно, для помощи больному Мордвинову Арсеньева приносила с собою «рукоятку от мощей», заботливо присланную ей П. А. Крюковой[11].

Имена других родственников Е. А. Арсеньевой, упоминаемых в письмах, будут раскрыты нами в примечаниях к самым письмам[12], а здесь необходимо особо остановиться на следующем факте, так как он связан с именем А. С. Пушкина. Во втором письме, от 8 марта 1835 г., Е. А. Арсеньева отмечает приход его к Н. С. Мордвинову. Накануне, находясь у Мордвинова и беседуя с ним по делу П. А. Крюковой, Е. А. Арсеньева хотела просить его об образовании третейского суда, но в это время Мордвинова вызвали: «Пушкин приехал», как лаконично пишет Арсеньева, и разговор на этом прервался. Самое построение фразы письма Арсеньевой и отсутствие точного указания на то, какой именно Пушкин приезжал к Мордвинову, с несомненностью указывают на А. С. Пушкина, находившегося тогда в зените своей славы. Действительно, нет ничего невероятного в этом факте, а для биографии Пушкина он очень интересен и опровергает утверждение дочери Мордвинова, Надежды Николаевны, писавшей в своих воспоминаниях: «Отец мой продолжал знакомство только со старинными литераторами и поэтами, как-то: с Шишковым, Державиным, Карамзиным,

КНИГА ХВАЛЕНІЙ

или

ПСАЛТИРЬ

на

РОССІЙСКОМЪ ЯЗЫКѢ.

Иждивеніемъ Россійскаго Библейскаго Общества, Московскаго Отдѣленія.

Первое изданіе.

МОСКВА.

Въ Сѵнодальной Типографіи.

1822.

„КНИГА ХВАЛЕНИЙ ИЛИ ПСАЛТИРЬ...“ С РИСУНКАМИ ЛЕРМОНТОВА, 1824 г. И ДАРСТВЕННОЙ НАДПИСЬЮ Е. А. АРСЕНЬЕВОЙ АКИМУ ПАВЛОВИЧУ ШАН-ГИРЕЙ 1841 г.

Институт литературы, Ленинград

Жуковским и проч. С литераторами и поэтами нового поколения он, может быть, встречался у Шишкова, но ни с кем не был близок, даже Пушкин к нему не ездил, хотя отец мой с удовольствием читал некоторые его сочинения»[13]. Известно, как высоко Пушкин ценил Мордвинова. Подобно М. М. Сперанскому, личность Мордвинова привлекала поэта, в особенности в середине 30-х годов. Еще в 1824 г., в письме к кн. П. А. Вяземскому, он писал о нем: «Мордвинов заключает в себе одном всю русскую оппозицию»[14], а к 1825 г. относится незаконченное и оставшееся неизвестным Мордвинову послание Пушкина, ему адресованное: «Под хладом старости угрюмо угасал...»[15]. В 1835—1836 гг., в неосуществленном замысле «Русского Пелама», Пушкин предполагал вывести Мордвинова и его общество, что видно из дошедших до нас планов этого замысла[16]. В 1828 г. Мордвинов способствует смягчению участи Пушкина в его деле о стихах «Андрей Шенье»[17], а в 1832 г. участвует в выборах Пушкина в члены Российской академии[18]. Лично Пушкин сталкивался с Мордвиновым на заседаниях той же академии 13 мая 1833 г. и 8 декабря 1834 г.[19]. Что, однако, послужило ближайшим поводом посещения Пушкиным Мордвинова 7 марта 1835 г., остается неизвестным; возможно, что поэт обращался к нему за содействием в получении доступа к следственному делу о Пугачеве, запечатанному тогда и никому не выдававшемуся[20].

Так в новых письмах Арсеньевой неожиданно соединились имена двух величайших поэтов—Пушкина во всем расцвете его гения и Лермонтова, еще совсем молодого и известного тогда лишь в узком семейном и военном кругу.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Под шифром 23831. CLXXVI б. 10. В настоящее время письма эти присоединены к фонду Лермонтова, № 524, оп. 3, № 49 (об архиве Лонгиновых см. в «Сборнике Пушкинского дома на 1923 год», П., 1922, 137 и 146, в примечании).

[2] Для уяснения этого родства приведем более точные сведения. Муж Е. А. Арсеньевой Михаил Васильевич Арсеньев (род. 1768, ум. 1810) был сыном Василия Васильевича Арсеньева. У брата последнего, Дмитрия Васильевича Арсеньева (род. 1728, ум. 1806), была дочь Анна Дмитриевна, вышедшая замуж за кн. Александра Андреевича Черкасского. Таким образом, М. В. Арсеньев приходился кн. А. Д. Черкасской двоюродным братом. Дочь же кн. А. Д. Черкасской, кнж. Прасковья Александровна, была замужем за Александром Степановичем Крюковым и приходилась дочери М. В. и Е. А. Арсеньевых, Марии Михайловне Арсеньевой (Лермонтовой), троюродной сестрой; см. В. Арсеньев, Род дворян Арсеньевых 1389 г.—1901 г., Тула, 1903, 40, 52, 53, 68; П. Долгоруков, кн., Российская родословная книга, Спб., 1855 г., ч. II, 40—родословие кн. Черкасских; В. Чернопятов, Род Крюковых, М., 1915, 18, 20, 22, 23—24.—В последней работе вкрались ошибки. Под № 306 здесь указан Александр Степанович Крюков, сведения о котором помещены среди лиц, не вошедших в роспись, на стр. 23 в последнем абзаце.

[3] См. В. Чернопятов, цит. соч., 18.—Здесь ошибочно указано, что М. А. Крюкова-Лонгинова была дочерью нижегородского губернатора Александра Семеновича Крюкова (стр. 15) и являлась сестрой братьев-декабристов А. А. и Н. А. Крюковых. На основании семейного архива М. Н. Лонгинова устанавливается, что она была дочерью Прасковьи Александровны Крюковой, урожд. кнж. Черкасской, и ее мужа Александра Степановича Крюкова (№ 306 росписи рода Крюковых). Ошибка В. Чернопятова повторена, к сожалению, и Б. Модзалевским в его предисловии к «Рассказу Н. П. Крюкова о заключении в Петропавловской крепости в 1826 году», извлеченному им из того же Лонгиновского архива.—«Дела и Дни», П., 1922, кн. 3-я, 47—50.

[4] Лонгинов (род. 1823) был моложе Лермонтова (род. 1814) на 9 лет. В 1830/1831 г. Лонгинову было 7—8 лет, а Лермонтову уже 16—17.

[5] Т. е. Анна Дмитриевна Арсеньева, по мужу кн. Черкасская.

[6] Н. В. Арсеньев, елецкий помещик (род. 11 января 1775 г., ум. 7 августа 1847 г.), женатый на Евдокии Емельяновне Чоглоковой (о нем см.: В. Арсеньев, Род дворян Арсеньевых, Тула, 1903, 53—54); он был братом мужа Е. А. Арсеньевой, Михаила Васильевича Арсеньева.

[7] Т. е. П. А. Крюковой, урожд. кнж. Черкасской, адресатки писем Е. А. Арсеньевой.

[8] Лонгинов из лицея выбыл до срока и перешел в С.-Петербургский университет, который окончил в 1843 г. по юридическому факультету со званием действительного студента (см. В. Григорьев, Имп. С.-Петербургский университет в течение первых пятидесяти лет его существования, Спб., 1870, стр. LXXXI).

[9] См. «Русский Вестник» 1857, № 11, 237—238. Перепечатано в «Сочинениях Михаила Николаевича Лонгинова», под ред. П. Симони, М., 1915, I, 292—293.

[10] Там же, 47—48.

[11] См. родословие Мордвиновых в кн.: В. Руммель и В. Голубцов, Родословный сборник русских дворянских фамилий, Спб., 1887, II, 78 и 80.

[12] Вскрытие родственных связей Лермонтова через его бабушку помогает уяснить взаимоотношения Лермонтова с его родными и устанавливает его новые знакомства, что имеет существенное значение для детальной разработки его биографии.



БЮВАР, ВЫШИТЫЙ Е. А. АРСЕНЬЕВОЙ И ПОДАРЕННЫЙ ЕЮ ПРЕПОДАВАТЕЛЮ ЛЕРМОНТОВА О. М. ПЕТУХОВУ

Институт литературы, Ленинград

[13] «Русский Архив» 1883, кн. I, 188 и «Воспоминания об адмирале, графе Николае Семеновиче Мордвинове и о семействе его. Записки дочери его графини Н. Н. Мордвиновой», Спб., 1873, 85—86. Впрочем, показание Мордвиновой свидетельствует лишь о том, что Пушкин не был завсегдатаем дома ее отца, и не исключает отдельных посещений этого дома «литераторами и поэтами нового поколения».

[14] Пушкин, Письма, под ред. Б. Л. Модзалевского, Л., 1926, I, 76 и 316.

[15] См. примечания к нему П. О. Морозова в «Собрании сочинений Пушкина» под ред. С. А. Венгерова, Спб., 1909, III, 577—578.

[16] «Русская Старина» 1872, № 1, 41 и «Труды Публичной Библиотеки СССР имени Ленина», вып. III, М., 1934, 31 и 39.

[17] П. Щеголев, Из жизни и творчества Пушкина, изд. 3-е, Л., 1931, 123 и 125.

[18] М. Сухомлинов, История Российской академии, Спб., 1885, VII, 78; Пушкин, Письма, под ред. Л. Б. Модзалевского, Л., 1935, III, 582; см. также «Вестник Академии Наук СССР» 1937, № 2-3, 245.

[19] Архив Академии наук СССР, фонд 8, протоколы Российской академии.

[20] О допущении Пушкина к делу о Пугачеве велась в это время длительная официальная переписка; см. Н. Лернер, Труды и дни Пушкина, Спб., 1910, 328—330.

1

⟨31 декабря 1834 г., Петербург⟩

Поздравляю тебя, мой милой друг Прасковья Александровна, с новым годом, дай боже тебе на враги победу и одоление, в чем я и надеюсь, рукоятку от мощей и образ получила, за что много благодарю. В прежних письмах об твоем деле ничего не писала: граф[1] был болен и я бывши у графини два раза его не видала и дала комиссию Николиньке Столыпину[2] спросить у дедушке или у его секретаря о твоем деле. Между тем получаю рукоятку от мощей и третьего дня сама повезла, видела графа и спрашиваю о твоем деле. Он сказал: по векселям велено ей заплатить, расчетов в Совете мы никаких не делаем, а назначен ей третейской суд, чего она и сама желала. Я не знаю, но мне кажется это в твою пользу. Я помню сама, что ты желала третейска суда. Княгиня Волхонская[3] умерла и ждут сюда сына ее Репнина[4]. Сколько я понимаю дела, мне кажется тебе самой надо сюда приехать, скоро ли тебя уведомют. Все эти дела делаются мешкотно, а как по векселям велено заплатить, то без тебя кто взыщет с них. Сей час получила письмо твое, закладывай свой возок, чужими руками хорошо жар загребать, а по векселям взыскивать, тогда как в Совете решено и велено тебе заплатить и выбрать посредников для третейского суда, надо самой приехать; и так я тебя жду. Гусар[5] мой по городу рыщет и я рада, что он любит по балам ездить: мальчик молоденькой, в хороший компании и научится хорошему, а ежели только будет знаться с молодыми офицерами, то толку не много будет[6]. И так прощай, мой друг, ожидаю тебя с нетерпением. Александру Степановичу и Анне Александровне[7] мое почтение.

Готовая к услугам
Елизавета Арсеньева

31
декабря

2

⟨8 марта 1835 г., Петербург⟩

Любезной друг
Прасковья Александровна!

Долго я не отвечала на твое писмо. Мордвинов был болен. Два раза была у них. Один раз не приняли, а другой его не видала: еще после болезни не выходил. Вчерась опять была. Старик пришел, и я перьвая спросила об твоем деле: в общем собрании бездельную сумму денег велено тебе заплатить, а третейской суд отвергли. Я спросила, не нужно ли тебе самой сюда приехать. Он мне отвечал: чтож она приедит, кто пойдет против Волконского[8]. Я ему сказала: вы одни справедливы. Мне хотелось спросить его, не можешь ли ты сама государя просить об третейском суде, но его вызвали: Пушкин[9] приехал. Третейской суд у нас в законах напечатан, как же его отказать. Да вразумит тебя господь бог, что тебе делать и защитит от злодея. Мне грустно, что я тебе такую неприятную весть пишу, но думаю лучше тебя поскорее уведомить, может ты и придумаешь, что тебе лучше делать: путь дурной становится, а ковать железо надо покуда горечо: Мордвинову восемьдесят лет и нониче часто прихварывает, мало и его слушают, а как он умрет и говорить никто не станет. Надейся на бога, он милосерд, как-нибудь тебе поможет, у него средств много. Скажу тебе новость. Емельян Никитичь женится на Пановой[10].

Мать ее была Боташева. Девушка прелюбезная, очень хорошо воспитана, умна и собой очень недурна. Отец пребогатый, но очень скуп. Бабушка Боташева положила на ее имя в Опекунской совет пятьдесят тысечь, когда она была еще пяти лет, а что отец даст никто не знает. Вревской[11] купил дом на Васильевском острове и уже переехали и Шмит[12] купил дом тоже на Васильевском острове, но еще не переехали, мешкают, видно не хочется переезжать. Авдотья Емельяновна[13] в сокрушении, что дочери уезжают от нее и поминутно плачет, я ей советовала, как ей сгрустнется, то она вообразила бы меня, а вить я живу же; у нее муж, сын

АВТОГРАФ ПИСЬМА Е. А. АРСЕНЬЕВОЙ ПРЕПОДАВАТЕЛЮ ЛЕРМОНТОВА О. М. ПЕТУХОВУ

Институт литературы, Ленинград

женится и балована щастьем. Прощай, мой друг, дай боже, чтоб ты была здорова. Александру Степановичу и Анне Александровне[14] свидетельствую мое почтение. Остаюсь навсегда с истинною привязанностию

верный друг

Елизавета Арсеньева

1835 года
8 марта

Я было старалась через Николиньку[15] от секретаря узнать, но тот точно немой, ни слова не говорит и принуждена была ждать выздоровления графа[16].

3

⟨17 января 1836 г., Тарханы⟩

Милой и любезнейший друг
Прасковья Александровна!

Поздравляю тебя, Александра Степановича и Анну Александровну с новым годом. Дай боже вам всего лучшего, а я через 26 лет[17] в перьвой раз встретила новой год в радости: Миша приехал ко мне накануне нового году[18]. Что я чувствовала увидя его, я не помню и была как деревянная, но послала за священником служить благодарный молебен. Тут начала плакать и легче стало. План жизни моей, мой друг, переменился: Мишинька упросил меня ехать в Питербург с ним жить, и так убедительно просил, что не могла ему отказать и так решилась ехать в маии[19]. Его отпустили не надолго, ваканции не было, но его отпустили на шесть недель и в перьвых числах февраля должен ехать, то уж он не заедит в Ефремов[20], а прямо поедит отсюда в Питербург на перьвой недели и пошлет отсюда верющее письмо[21] на имя Григорья Васильевича[22], чтоб он разделил имение с тетками. Авдотья Евгеньевна Бабарыкина[23] сказывала Мишиньки, что Алена Петровна[24] идет замуж, но Миша забыл фамилию; какова у вас зима, а у нас морозы доходют до 30 градусов, но пуще всего почти всякой день мятель, снегу такое множество, что везде бугры, дожидаюсь февраля авос либо потеплее будет, ветра ужасные, очень давно такой жестокой зимы не было[25]. Рожь я продала по 7 рублей в восемь мер; восмая верхом, а та в гребло; греча говорят дорожает, но вообще весь хлеб не дорог, а не отлично хорошо родился. Письмо одно от тебя, мой друг, получила, а сама виновата, не писала, в страшном страдании была, обещали мне Мишиньку осенью еще отпустить и говорили, что для разделу непременно отпустют, но великой князь[26] без ваканции не отпускал на четыри месеца. Я все думала, что он болен и от того не едит и совершенно страдала. Нет ничего хуже как пристрастная любовь, но я себя извиняю: он один свет очей моих, все мое блаженство в нем, нрав его и свойства совершенно Михайла Васильича[27], дай боже, чтоб добродетель и ум его был. И так прощай, мой друг, до маия, а в маии я к тебе заеду. Дай боже, чтоб сие нашло вас всех в совершенном здоровье. Александру Степановичу и Анне Александровне[28] скажи мое почтение.

Остаюсь с истинною и нелицемерною привязанностию
верной друг
Елизавета Арсеньева

1836 года
17 генваря.

4

⟨25 июня 1836 г., Петербург⟩

Любезной и истинной друг
Прасковья Александровна

Насило могла выполнить твою комиссию и купить тебе очки, которые при сем посылаю. Уведомь по глазам ли, а ежели не по глазам, то пришли назад—я их переменю. Я с тем и купила. Мне они по глазам, не знаю, как будут тебе и напиши полегче или посильнее надо. Что тебе сказать об себе. От Миши получаю всякую почту письма[29]. Горестное



ДОМ Е. А. АРСЕНЬЕВОЙ В с. ТАРХАНАХ, ГДЕ В НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ ПОМЕЩАЕТСЯ МУЗЕЙ ЛЕРМОНТОВА

Фото В. Чудинова, 1937 г.

это происшествие расстроило его здоровье[30], он еще и здесь был болен, но слава богу ему позволено взять курс на Кавказских водах, что с божиею помощию восстановит его здоровье[31], а я продала его часть в деревни отца его[32], она заложена в Опекунской совет и по заплате процентов ему присылали триста рублей в год, а Алена Петровна[33] купила его часть, долг на себя берет; так как формального разделу не было, раздел на себя берет и совершение купчей, одним словом мне ни до чего дела нет, а Миши двадцать пять тысечь ассигнациями на вексель, но с порукой Петра Дмитрича Норова[34], которому очень можно поверить; с купчей и с разделом им не менее 30 000 будет стоить, то как же дать за имение, которое дает 300 р. доходу, 30 000, а и Григорий Васильич[35] пишет, что больше эта деревня не может дать доходу, деревня такова, что посторонние дороже бы дали, но я уж рада, что с ними развезалась. Марья Александровна[36] в Царском Селе и слышыла, что Миша ее стал гораздо покрепче[37]. Здесь всякой день дожди и холод престрашной, а как время уставится, то я с Авдотьей Емельяновной[38] собираюсь дни на два в Царское Село. Сюда ждут на-днях великого князя Михаила Павловича, а другие говорят, что будет к десятому июля; наверное никто не знает. Об себе что сказать: жива, говорят постарела, но уж и лета, пора быть старой[39], а Катерина Александровна Навасильцова право ничего не переменилась. Николай Петровичь был очень болен—инфламация в желудке, теперь гораздо лучше, но все еще слаб, сохрани его бог[40], и Шлипенбах[41] плохо выздоравлевает, я была у них в деревни; он ходит, но слаб еще, да и время слишком холодно и сыро. Мавра Николаевна[42] тебе кланяется; ты найдешь в ней большую перемену, пристрастилась к картам и играет очень порядочно, без дочерей[43] ей точно тоска, слава богу, что карты ее занимают. И так прощай, мой друг, дай боже, чтоб сие нашло всех вас здоровыми. Александру Степановичу и Анне Александровне[44] свидетельствую мое почтение. Остаюсь навсегда

истинной друг
Елизавета Арсеньева

1836 года
25 июня.

5

⟨15 ноября 1837 г., Петербург⟩[45]

Любезнейший друг
Прасковья Александровна,

Посылаю порошки от глаз; каждой порошок на обыкновенную бутылку воды; желаю, чтоб тебе так же помогла эта примочка как и мне; виновата, что забыла прежде послать, истинно была как ума лишенная[46]. Теперь начинаю понемногу отдыхать, но я писала к тебе, как Философов[47] мне сказал, что Мишу перевели в лейб гусарской полк, вместо того в Гродненской[48]; для него все равно тот же гвардейской полк, но для меня тяжело: этот полк стоит между Питербурга и Нова города в бывшем поселеньи, и жить мне в Нове городе, я там никого не знаю и от полка слишком пятьдесят верст, то все равно что в Питербурге и все с ним розно, но во всем воля божия, что ему угодно с нами, во всем покоряюсь его святой воле. Теперь жду его и еще кроме радости его видеть не об чем не думаю, иные говорят, что будет к Николину дню, а другие говорят, что не прежде Рождества, приказ по команде идет[49]. Я часто видаюсь с Дарьей Николаев-

ной и Прасковьей Николаевной[50] и всегда об вас говорим. Очень благодарна Марьи Александровне, она вспомнила меня в день имянин моего Миши и была у меня[51]. Приезжай побывать к нам, провели бы несколько месецов веселых. Граф Мордвинов очень слаб стал, они тайт, но говорят у него был удар. Марья Аркадьевна вышла замуж за Бека[52], и я была мать посаженая. Я была и прежде у Мордвиновых, но старика не видала, давно он не выходил, а тут при отпуске невесты он так был слаб, что тяжело было его видеть. С моими Арсеньевыми, что в Васильевском живут у меня нет ладов, гневаются на меня. Я писала Григорью Васильичу, что Миша внук Михайла Васильича и что он не хочет гоняться и дает ему доходу 300 р., Варвара Васильевна[53] на это письмо отвечает, хотя я не к ней писала, что я обидела честнейшего человека. Я уж не рассудила на это письмо ей отвечать и с тех пор у нас переписка коньчилась. Я очень рада, что продала Мишину часть Виолеву[54], ежели бы постороннему продала хотя бы наверное тысячь десять получила лишнего, но стали бы жаловаться, что я их разорила и что Миша не хотел меня упросить и на него бы начали лгать, рада, что с ними развезала. И так прощай, мой друг. Александру Степановичу и Анне Александровне свидетельствую мое почтение. Остаюсь

искренней друг
Елизавета Арсеньева

1837 года
15 ноября.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Граф—Николай Семенович Мордвинов. Его жена—гр. Генриетта Александровна Мордвинова (род. 1 июля 1765 г., ум. 16 августа 1843 г.), дочь английского консула в Ливорно Коблея (Cobley).

[2] Столыпин Николай Аркадьевич (род. 27 июня 1814 г., ум. 1 февраля 1884 г.)—сын Аркадия Алексеевича (1778—1825) и жены его Веры Николаевны, урожд. Мордвиновой (1790—1834) и внук гр. Н. С. Мордвинова; см. В. Руммель и В. Голубцов, Родословный сборник русских дворянских фамилий, Спб., 1887, II, 80, 415 и 416. Н. А. Столыпин известен как защитник Ж. Дантеса в споре с Лермонтовым в 1837 г. По свидетельству М. Н. Лонгинова, Лермонтов, однако, очень его любил; см. «Русская Старина» 1873, № 3, 381.

[3] Волконская Александра Николаевна (род. 1757, ум. 1834), кн., урожд. княж. Репнина—статс-дама, обер-гофмейстерина имп. Александры Федоровны; см. Г. Власьев, Потомство Рюрика, Спб., 1907, I, ч. 3, 424.

[4] Репнин Николай Григорьевич, кн.—сын предыдущей (род. 1778, ум. 1845), до 1801 г. именовался князем Волконским, получил фамилию матери из-за прекращения рода князей Репниных; см. там же, 439.

[5] Письмо Е. А. Арсеньевой писано вскоре после окончания Лермонтовым Школы гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров, откуда он был выпущен 22 ноября 1834 г. в лейб.-гв. гусарский полк корнетом.

[6] Лермонтов жил в это время в Петербурге и в Царском Селе, где стоял его гусарский полк. В единственном сохранившемся письме его за 1834 г. (23 декабря) к М. А. Лопухиной он писал (перевод): «Я теперь бываю в свете для того, чтобы меня узнали, для того, чтобы доказать, что я способен находить удовольствие в хорошем обществе».—Лермонтов, изд. «Academia», V, 382 и 525.

[7] Александр Степанович—муж П. А. Крюковой и их незамужняя дочь Анна Александровна Крюкова.

[8] Волконский—Николай Григорьевич Репнин-Волконский.

[9] Александр Сергеевич.

[10] Емельян Никитич—Арсеньев (род. 1810, ум. 7 января 1877 г.), в то время капитан лейб-гв. Литовского полка (см. В. Арсеньев, Род дворян Арсеньевых, Тула, 1903, 68—69), сын Никиты Васильевича и племянник М. В. и Е. А. Арсеньевых.

Женат был на Ольге Семеновне Пановой (ум. 11 февраля 1891 г.), дочери генерал-майора Семена Федоровича Панова (ум. 17 октября 1844 г.) и его жены Феоктисты Андреевны, урожд. Баташевой (ум. 27 февраля 1853 г.), происходившей из богатого рода тульских заводчиков Баташевых; см. там же, 69; Н. Затворницкий, Память о членах Военного Совета, 1902, 32—33 и «С.-Петербургские Губернские Ведомости» 1853, № 28.

[11] Вревской—Степан Александрович Вревский, бар. (ум. 17 февраля 1838 г.), женатый на Евфимии Никитичне Арсеньевой (ум. 12 февраля 1885 г.), сестре предыдущего; см. В. Арсеньев, цит. соч., 69.

[12] Шмит—Кондратий (Конрад) Карлович Шмидт (ум. 16 января 1887 г.), гвардии поручик, женатый на другой сестре Е. Н. Арсеньева, Елене Никитичне Арсеньевой (ум. 2 марта 1883 г.); см. там же.

[13] Авдотья Емельяновна—Арсеньева, урожд. Чоглокова (род. 18 февраля 1785 г., ум. 25 августа 1856 г.), жена Никиты Васильевича Арсеньева (род. 11 января 1775 г., ум. 7 августа 1847 г.), генерал-майора; см. о нем там же, 53—54.

[14] А. С. и А. А. Крюковы; см. примеч. 7-е.

[15] Николай Аркадьевич Столыпин; см. примеч. 2-е.

[16] Весной 1835 г. Е. А. Арсеньева уехала в свое имение Тарханы. По дороге, в Москве, она заболела и приехала на место лишь 25 июля. Лермонтов писал А. М. Верещагиной, весной же 1835 г. (перевод): «Не могу выразить как меня опечалил отъезд бабушки. Перспектива остаться одиноким в первый раз в жизни меня пугает. Во всем этом большом городе не останется ни единого существа, которое бы мною интересовалось...».—Лермонтов, изд. «Academia», V, 386 и 528.—До нас дошло письмо Е. А. Арсеньевой к внуку из Тархан от 18 октября 1835 г., в котором она, между прочим, упоминает о П. А. Крюковой и М. А. Лонгиновой: «...несколько раз к тебе писала получил ли ты мех черный под сюртук, Прасковья Александровна Крюкова взялась переслать его к Лонгиновой и с Митькой послала тебе кисет и к Авдотье Емельяновне ‹Арсеньевой› башмаки, напиши привез ли он это все, да уведомь часто ли ты бываешь у Лонгиновой».—Там же, 421 и 574.

[17] 26 лет назад (2 января 1810 г.) скончался муж Арсеньевой, М. В. Арсеньев.

[18] Из того же письма Е. А. Арсеньевой видно, что она ждала приезда Лермонтова в Тарханы еще в сентябре 1835 г.—см. там же, 419.—Однако поэт получил отпуск лишь 20 декабря 1835 г. «по домашним обстоятельствам... на шесть недель», т. е. до 31 января 1836 г.—см. там же, V, 594. Из нового письма теперь устанавливается, что Лермонтов приехал в Тарханы накануне нового года, т. е. 31 декабря 1835 г.

[19] 16 января 1836 г. Лермонтов в письме к С. А. Раевскому тоже сообщал: «...летом бабушка переезжает жить в Петербург, т. е. в июне месяце. Я ее уговорил потому, что она совсем истерзалась, а денег же теперь много, но я тебе объявляю, что мы все-таки не расстанемся».—Там же, 387—388.

[20] Для участия в разделе отцовского имения.

[21] Т. е. доверенность.

[22] Арсеньева (ум. 1851), подполковника, елецкого помещика (см. о нем В. Арсеньев, цит. соч., 54). Действительно, 22 января 1836 г., через пять дней после публикуемого письма Арсеньевой, М. Ю. Лермонтов представил в чембарский уездный суд доверенность на имя Г. В. Арсеньева на раздел с тетками Александрой, Натальей и Еленой Петровной Лермонтовыми имения Кропотова, в Ефремовском уезде Тульской губ.; см. В. Мануйлов, Хронологическая канва жизни М. Ю. Лермонтова.—Лермонтов, изд. «Academia», V, 594 и 537—538; текст доверенности напечатан там же, 537—538. Ср. в «Отчете Московского Исторического музея за 1913 год», М., 1914, 31.

[23] Боборыкина—Евдокия Евгеньевна, урожд. Кашкина (род. 25 ноября 1766 г., ум. 15 декабря 1843 г.) была с 1791 г. женой Лукьяна Ивановича Боборыкина, бывшего тульского вице-губернатора, сестра которого, Анна Ивановна Боборыкина, была замужем за Львом Александровичем Симанским (ум. 1842); от этого брака родилась дочь Мария Львовна Симанская (ум. 30 декабря 1878 г.), бывшая в переписке с Лермонтовым, который называл ее «кузиной». Собственно, Лермонтов приходился ей троюродным племянником, а Е. Е. Боборыкина—троюродной прабабкой со стороны своего мужа Л. И. Боборыкина. Факт знакомства с ней Лермонтова устанавливается впервые. Овдовев, Е. Е. Боборыкина проживала в Москве под Новинским, в доме Перских, где, очевидно, в конце декабря 1835 г. и навестил ее Лермонтов, быв здесь проездом по дороге в Тарханы. Е. А. Собанеева в своих воспоминаниях пишет, что Боборыкина «пользовалась уважением в нашей семье; она была женщина умная, очень самостоятельная, даже резкая. В своей семье она была главою и владычествовала над мужем своим».—«Воспоминания о былом из семейной

хроники 1770—1838 Е. А. Собанеевой», ред. и прим. Б. Модзалевского, Спб., 1914, 93.—«Собою она была, по словам ее правнука, очень дурна, черна и желта...»—добавляет Н. Н. Кашкин; см.: «Родословные разведки», под ред. Б. Модзалевского, Спб., 1913, II, 526—528, где опубликованы биографические сведения о ней и данные о ее родственных связях; см. также о ней и о ее потомстве в книге И. Ельчанинова, Материалы для генеалогии Ярославского дворянства, Ярославль, 1913, II, 32—33, где напечатано родословие Боборыкиных («Тульский Родословец» 1909, ч. VI, 54—55); Лермонтов, изд. «Academia», V. 539—540.

[24] Алена Петровна—Елена Петровна Лермонтова, тетка Лермонтова, владелица по 6-й ревизии (1812) в с. Любашевке-Каменный Верх. Ефремовского у. Тульской губернии, четырех душ крестьян—см. «Дворянское сословие Тульской губ.», X (XIX), 68, приложения.—Была замужем за Петром Васильевичем Виолевым (род. 13 июня 1801 г., ум. 7 августа 1855 г.), надворным советником, советником тульского губернского правления—см. «Московский Некрополь», Спб., 1907, I, 210 и «Тульский Родословец», ч. 3, 29—родословие Виолевых.—Она в 1856 г. являлась единственной наследницей литературных произведений Лермонтова. См. ее завещание 17 февраля 1856 г. в «Трудах Тульской губернской ученой архивной комиссии», Тула, 1915, кн. I, 81—82.

[25] В письме к С. А. Раевскому 16 января 1836 г. Лермонтов писал: «...слушаю, как под окном воет мятель (здесь все время ужасное, снег в сажень глубины, лошади вязнут)».—Лермонтов, изд. «Academia», V, 387.

[26] Вел. кн. Михаил Павлович. Выписка из приказа по отдельному гвардейскому корпусу от 9 декабря 1835 г. об увольнении М. Ю. Лермонтова в отпуск опубликована у П. Щеголева, Книга о Лермонтове, вып. I, Л., 1929, 226.

[27] Михаил Васильевич—Арсеньев (род. 8 ноября 1768 г., ум. 2 января 1810 г.), капитан лейб-гв. Преображенского полка, елецкий помещик, муж Е. А. Арсеньевой. Указание ее на то, что Лермонтов по свойству своего характера походил на М. В. Арсеньева, очень интересно и отмечается здесь впервые.

[28] А. С. и А. А. Крюковы.

[29] Письмо это написано Арсеньевой вскоре же по приезде ее из Тархан в Петербург. Между возвращением Лермонтова из Тархан в Петербург и приездом Е. А. Арсеньевой туда же после его отъезда из Тархан известны два письма его к бабушке, точно не датированные, но относящиеся к весне 1836 г. и концу апреля—началу мая 1836 г. В последнем из них он пишет: «Полагая, что вы уже в дороге, пишу к вам в Москву; последнее мое письмо от 25-го апреля, я думаю, вас не застанет в деревне, судя по тому, как вы хотели выехать».—Лермонтов, изд. «Academia», V, 388—389.—Упомянутое здесь письмо от 25 апреля до нас не дошло. Е. А. Арсеньева же предполагала выехать в мае (см. третье из публикуемых писем). Повидимому, в конце мая она и выехала в Петербург, а 25 июня, как впервые устанавливается, она жила уже в Петербурге. К этому времени Лермонтов приискал и квартиру на Садовой улице, в доме кн. Шаховского, где она и поселилась. Лермонтов же жил в Царском Селе, где происходили военные ученья (см. то же письмо Лермонтова к Е. А. Арсеньевой от конца апреля—начала мая 1836 г.). Отсюда он и писал бабушке «всякую почту» письма, но они не дошли до нас.

[30] О каком «горестном происшествии», расстроившем здоровье Лермонтова, сообщает Арсеньева—неизвестно. Б. Эйхенбаум высказал предположение, что здесь может итти речь о гибели двоюродного дяди Лермонтова, Павла Григорьевича Столыпина, поручика л.-гв. конного полка. Он утонул 9 мая 1836 г., 30 лет от роду, между Петербургом и Кронштадтом. Событие это произвело тяжелое впечатление на современников. Между прочим Пушкин писал 18 мая 1836 г. жене: «Утопление Столыпина—ужас! Неужто невозможно было помочь?»—Полное собрание сочинений Пушкина, изд. «Academia» — Гослитиздат, VI, Письма, под ред. Л. Модзалевского, М., 1938, 421 и 582.

[31] О разрешении Лермонтову в это время взять курс лечения на Кавказских минеральных водах известно не было. Однако Лермонтов почему-то не смог им воспользоваться. По крайней мере никаких сведений о его поездке в это время на Кавказ в нашем распоряжении не имеется.

[32] В связи с разделом имения Ю. П. Лермонтова в с. Кропотове Лермонтов, как упоминалось выше (примеч. 22-е), выдал доверенность на имя Г. В. Арсеньева на оформление этого раздела с тетками Лермонтова. Как выясняется из дальнейшего текста письма Арсеньевой, к этому времени раздел еще не был произведен, но Арсеньева продала следуемую Лермонтову часть тетке его Е. П. Лермонтовой, которая взяла на себя и производство раздела и долг, лежавший на имении.

[33] Лермонтова, вышедшая замуж за П. В. Виолева (см. примеч. 24-е).

[34] Норов Петр Дмитриевич (ум. 28 июня 1859 г.), служивший в министерстве внутренних дел, племянник управляющего морским министерством кн. А. С. Меншикова (см. письмо его к гр. А. А. Закревскому от 12 января 1815 г. в «Сборнике Русского Исторического Общества», т. 78, 425), известный игрок и гастроном (см. С. Шереметев, гр., Семейство Апрелевых.—«Русский Архив» 1899, кн. I, 260 и отд. изд.), «был очень богат, но не столько поместьями, сколько капиталами, сверх чего имел два больших дома в Петербурге».—«Записки гр. М. Д. Бутурлина».—«Русский Архив» 1898, кн. II, 432 и кн. I, 251. Он был женат на Татьяне Семеновне Викулиной (ум. 12 декабря 1880 г.), родственнице жены Григория Васильевича Арсеньева (см. примеч. 22-е)—Наталии Алексеевны Арсеньевой, урожд. Викулиной, и поэтому приходился свойственником Е. А. Арсеньевой и Лермонтову. Прямых указаний на знакомство П. Д. Норова с Лермонтовым в нашем распоряжении нет, но об этом знакомстве можно догадываться из текста письма Е. А. Арсеньевой. Между прочим, С. Д. Шереметев в цитированной выше статье указывает, что П. Д. Норов был женат на Вадковской. Это утверждение неверно. С. Д. Шереметеву легко могла изменить память, если принять во внимание, что сестра Т. С. Норовой, урожд. Викулиной, Анастасия Семеновна Викулина (род. ок. 1805 г., ум. 20 ноября 1887 г.), была действительно замужем за Павлом Федоровичем Вадковским (род. 22 мая 1792 г., ум. 15 мая 1829 г.), братом декабриста Ф. Ф. Вадковского.

[35] Арсеньев (см. примеч. 22-е).

[36] Лонгинова, урожд. Крюкова (род. 1798, ум. 1888), жена Н. М. Лонгинова и мать М. Н. Лонгинова (о них см. в предисловии к публикуемым письмам, а также родословие в «Тульском Родословце», ч. III, 86—87).

[37] Миша—Михаил Николаевич Лонгинов (род. 2 ноября 1823 г., ум. 23 января 1875 г.). О семье Лонгиновых Е. А. Ладыженская в своих замечаниях на «Записки» Е. А. Хвостовой пишет, что «считаясь в родстве, Лермонтов постоянно бывал у них».—Е. Сушкова, Записки, изд. «Academia», Л., 1928, 334 и др. по указателю. Встречи Лермонтова с Лонгиновыми происходили и в Царском Селе в это время (см. в предисловии к публикуемым письмам).

[38] Авдотья Емельяновна—Е. Е. Арсеньева, урожд. Чоглокова (см. примеч. 13-е).

[39] Е. А. Арсеньевой шел в это время 63-й год.

[40] Речь идет, вероятно, о вдове сенатора П. И. Новосильцова (ум. 1805), Екатерине Александровне Новосильцовой, урожд. Торсуковой (род. 2 ноября 1755 г., ум. 8 июня 1842 г.), которой в это время был 81 год, и о сыне ее, Николае Петровиче Новосильцове (ум. 2 октября 1856 г.).

[41] Шлипенбах—Константин Антонович Шлиппенбах (род. 20 января 1795 г., ум. 13 апреля 1859 г.), бар., генерал-майор, бывший в 1831—1843 гг. начальником Школы гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров. Сведения о нем, сообщаемые Арсеньевой, устанавливают близкое ее знакомство с семейством Шлиппенбаха, который во время обучения Лермонтова в юнкерской школе являлся его непосредственным главным начальником.

[42] Мавра Николаевна—жена предыдущего, бар. Шлиппенбах (род. 14 июля 1797 г., ум. 12 мая 1860 г.).

[43] Их дочери—бар. Шлиппенбах: Анна Константиновна (ум. 26 июня 1858 г.), по мужу Арнольди; Екатерина Константиновна (ум. 8 декабря 1845 г.); Мария Константиновна (ум. 15 сентября 1878 г.), бывшая замужем за гр. Адольфом Людвиговичем Шуленбургом (ум. 1885).

[44] А. С. и А. А. Крюковы.

[45] В связи со стихами Лермонтова «Смерть поэта» он был переведен 28 февраля 1837 г. из л.-гв. гусарского полка в Нижегородский драгунский полк с чином прапорщика и вынужден был уехать на Кавказ, где стоял этот полк. Е. А. Арсеньева осталась жить в Петербурге, откуда и писала это последнее сохранившееся письмо свое к П. А. Крюковой 15 ноября 1837 г. За это время до нас дошло лишь одно письмо Лермонтова к бабушке—от 18 июля 1837 г. с Кавказа.

[46] Можно себе представить, в каком состоянии была Е. А. Арсеньева, переживавшая сперва все неприятности, связанные со ссылкой внука на Кавказ, а затем длительную с ним разлуку.

[47] Философов Алексей Илларионович (род. 1799, ум. 18 октября 1874 г.), в это время генерал-майор, в 1842 г. генерал-лейтенант и в 1847 г. генерал-адъютант, являлся родственником Е. А. Арсеньевой, так как был женат на Анне Григорьевне Столыпиной (род. 31 декабря 1815 г., ум. 15 июля 1892 г.), родной ее племяннице (дочери Григория Даниловича Столыпина и Наталии Алексеевны (1786—1851), урожд. Столыпиной же); см. В. Руммель и В. Голубцов, цит. соч., II, 416 и 417. Биографию А. И. Философова—см. «Русский биографический словарь»,

Спб., 1901, том «Фабер—Цявловский», 129—130; см. также публикацию А. Михайловой, Лермонтов и его родня по документам архива А. И. Философова, в настоящем томе «Литературного Наследства».

[48] 11 октября 1837 г. Лермонтов переведен был корнетом в л.-гв. Гродненский гусарский полк, стоявший под Новгородом, но прибыл на место лишь 26 февраля 1838 г., задержавшись проездом с Кавказа в Москве и в Петербурге; см. В. Мануйлов, Хронологическая канва жизни М. Ю. Лермонтова.—Лермонтов, изд. «Academia», V, 601—603. В конце 1837 г. он писал С. А. Раевскому с Кавказа: «Наконец, меня перевели обратно в гвардию, но только в Гродненский полк, и если бы не бабушка, то, по совести сказать, я бы охотно остался здесь, потому что вряд ли Поселение веселее Грузии».—Там же, 392—393 и 545. М. Лонгинов в своих

АВТОГРАФ ПИСЬМА Е. А. АРСЕНЬЕВОЙ К С. Н. КАРАМЗИНОЙ ОТ 18 АПРЕЛЯ 1841 г.

Центральный литературный архив, Москва

заметках о Лермонтове пишет, что «Лермонтова перевели тогда в лейб-гвардии Гродненский гусарский полк, стоявший на поселениях, близ Спасской Полисти, в Новгородской губернии», и сообщает подробности этого перевода.—«Русская Старина» 1873, № 3, 385.

[49] Судя по словам Е. А. Арсеньевой, приезд Лермонтова с Кавказа ожидался к «николину дню», т. е. к 6 декабря 1837 г., или к рождеству, т. е. к 25 декабря. Однако он только в январе приехал в Петербург, побывав в Москве.

[50] Дарья Николаевна и Прасковья Николаевна—лица неустановленные.

[51] Мария Александровна—Лонгинова (см. примеч. 36-е) и ее сын М. Н. Лонгинов. День именин Лонгинова и Лермонтова приходился в один день—8 ноября, в день св. Михаила.

[52] Мария Аркадьевна—Столыпина (род. 9 октября 1819 г., ум. 23 октября 1889 г.), племянница Е. А. Арсеньевой, дочь ее брата Аркадия Алексеевича Столыпина и внучка гр. Н. С. Мордвинова. Она вышла замуж за известного поэта

и переводчика «Фауста» Ивана Александровича Бека (род. 25 декабря 1807 г., ум. 23 апреля 1842 г.). После его смерти вторично вышла замуж за сына кн. П. А. Вяземского, Павла Петровича Вяземского.

[53] Варвара Васильевна—Арсеньева, сестра Григория и Михаила Васильевича Арсеньевых. Ссора произошла из-за решительных действий Е. А. Арсеньевой по продаже части имения Ю. П. Лермонтова в пользу М. Ю. Лермонтова.

[54] Виолеву—Петру Васильевичу, мужу Елены Петровны Лермонтовой (см. примеч. 24-е).

2. ПИСЬМО Е. А. АРСЕНЬЕВОЙ к С. Н. КАРАМЗИНОЙ

Милостивая государыня
Софья Николаевна

Опасаясь обеспокоить вас моим приездом, решилась просить вас через писмо; вы так милостивы к Мишиньке, что я смело прибегаю к вам с моею прозбою, попросите Василия Андреевича напомнить Государыне, вчерашний день прощены: Исаков, Лихачев, граф Апраксин и Челищев; уверена что и Василий Андреевич извинит меня, что я его беспокою, но сердце мое растерзано. Он добродетелен и примет в уважение мои страдания. С почтением пребываю вам

готовая к услугам
Елизавета Арсеньева

1841 года
апреля 18.

Маминьке вашей и сестрицам прошу сказать мое почтение.

Публикуемое письмо Е. А. Арсеньевой к старшей дочери историографа Н. М. Карамзина, Софье Николаевне Карамзиной, хранилось в Центральном литературном архиве в Москве.

Отношения М. Ю. Лермонтова к С. Н. Карамзиной (1802—1856) были особенно дружескими в 1840—1841 гг., когда поэт часто посещал ее во время последнего пребывания своего в Петербурге. Известно его стихотворение, посвященное ей, повидимому, в 1841 г. и записанное в ее альбом: «Любил и я в былые годы...»[1]. Известно также и письмо его к Карамзиной, написанное 10 мая 1841 г. с дороги из Ставрополя, во время последней поездки на Кавказ после проведенного отпуска в Петербурге[2]. В салоне вдовы историографа, Е. А. Карамзиной, в обществе умной и образованной Софьи Николаевны—«милой болтуньи» (по выражению А. О. Смирновой[3]) Лермонтов находил соответствующую его настроению обстановку; здесь бывали П. А. Плетнев, В. А. Жуковский, А. О. Смирнова и многие другие. Плетнев сообщал 28 февраля 1841 г.: «В 11 часов (накануне) тряхнул я стариной—и поехал к Карамзиным, где не бывал более месяца. Карамзина встретила меня словом: Revenant![4]. Там нашлось все, что́ есть прелестнейшего у нас: Пушкина—поэт[5], Смирнова, Растопчина и проч. Лермонтов был тоже. Он приехал в отпуск с Кавказа. После чаю молодежь играла в горелки, а там пустились в танцы. Я приехал домой в 1 час»[6]. Несомненно, что и Е. А. Арсеньева была лично знакома с С. Н. Карамзиной, к которой и обратилась с печатаемым письмом от 18 апреля 1841 г. Несомненно также, что Е. А. Арсеньевой был известен устроенный 12 апреля Карамзиными прощальный вечер Лермонтову накануне его отъезда на Кавказ; об этом вечере П. А. Плетнев сообщал Я. К. Гроту на следующий день: «После чаю Жуковский отправился к Карамзиным на проводы Лермонтова, который снова едет на Кавказ по миновении срока отпуска своего»[7]. Сердце бабушки «было растерзано» новой разлукой с любимым внуком, и она предприняла хлопоты о том, чтобы возвратить его обратно в Пе-



ЛЕРМОНТОВ — РЕБЕНОК
Портрет маслом неизвестного художника, 1817-18 гг.
Литературный музей, Москва

тербург, рассчитывая на помощь в этом деле В. А. Жуковского, близкого ко двору человека, воспитателя наследника престола вел. кн. Александра Николаевича. Как раз в эти дни середины апреля 1841 г. в семье Николая I происходили торжества по случаю бракосочетания наследника с принцессой Марией Гессен-Дармштадской (будущей императрицей Марией Александровной), состоявшегося в Зимнем дворце 16 апреля, накануне празднования дня рождения наследника. По этому поводу приказами Николая I были «прощены» некоторые из провинившихся гвардейских офицеров, а также награждены близкие ко двору лица, в том числе и сам В. А. Жуковский, получивший чин тайного советника, «пособие в 10 тыс. рублей серебром, табакерку с вензелем государя, все свои оклады (28 тыс. рублей асс.), службу при наследнике и жить, где хочет»[8]. Среди прощеных были и упоминаемые Арсеньевой офицеры кавалергардского полка гр. А. С. Апраксин и А. Н. Челищев, вся вина которых состояла в мелкой неисправности по службе в полку, за которую они были переведены в армейские полки[9]. Е. А. Арсеньева, ссылаясь на эти придворные торжества и «милости»[10], предполагала, что и Лермонтов мог получить «прощение» Николая I за дуэль с Барантом и вновь быть переведенным из Тенгинского полка в гвардию и тем самым возвратиться в Петербург. На содействие В. А. Жуковского Арсеньева вправе была рассчитывать, так как он был знаком с Лермонтовым и интересовался его судьбой. Есть основания предполагать, что Жуковский хлопотал за Лермонтова после его первой ссылки на Кавказ за стихотворение «Смерть поэта». В своем дневнике Жуковский отметил в записи от 21 октября 1837 г.: «Прощение Лермонтова. Почему Бенкендорф упомянул обо мне?»[11]. Встречи их происходили и позже, в 1839 г., у Карамзиных[12]. По свидетельству А. П. Шан-Гирея, Лермонтов перед своим отъездом на Кавказ давал ему «различные поручения к В. А. Жуковскому и А. А. Краевскому»[13]. Интересно, что незадолго до смерти, в своем последнем письме из Пятигорска от 28 июня 1841 г. к бабушке, он просил ее купить и прислать ему полное собрание сочинений Жуковского[14].

По свидетельству А. А. Краевского, А. Х. Бенкендорфу «не нравились хлопоты о прощении Лермонтова», которые Е. А. Арсеньева начала еще до отъезда поэта; в печатаемом письме она просила через Карамзину «напомнить» Жуковскому о волновавшем ее деле[15].

Мы не знаем, как проходили хлопоты Жуковского у императрицы Александры Федоровны (Арсеньева не решилась просить Карамзину ходатайствовать через Жуковского непосредственно у Николая I), но известно, что хлопоты не увенчались успехом и «прощения» Лермонтов не получил.

Упоминаемые в конце письма «сестрицы» С. Н. Карамзиной—Екатерина Николаевна (1809—1867), в замужестве кн. Мещерская, и Елизавета Николаевна (1821—1891), оставшаяся в девушках.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См. Б. Модзалевский, Из альбомной старины.—«Русский Библиофил» 1916, № 6, октябрь, 70, со снимком с альбомной записи. Ср. Лермонтов, изд. «Academia», II, 117 и 242.

[2] См. А. Михайлова, Письмо Лермонтова к С. Н. Карамзиной.—«Литературное Наследство» 1935, № 19-21, 512—515. Ср. Лермонтов, изд. «Academia», V, 410—411 и 565—567.

[3] См. «Русский Архив» 1895, кн. II, 325 и А. Смирнова, Записки под ред. М. А. Цявловского, М., 1929, 190.

[4] Т. е. призрак.

[5] Т. е. Н. Н. Пушкина, вдова поэта, частая посетительница семьи Карамзиных. Ср. в воспоминаниях Араповой у П. Щеголева, Книга о Лермонтове, вып. 2-й, 1929, 154.

[6] «Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым», под ред. К. Я. Грота, Спб., 1896, I, 260. Ср. «Дневник Пушкина», под ред. Б. Л. Модзалевского, П., 1923, 31—33.

[7] Там же, 318.

[8] Там же, 324.

[9] Об изменении в служебном положении Апраксина, Челищева, Лихачева и Есакова Е. А. Арсеньева, несомненно, читала в «Русском Инвалиде» 17 апреля 1841 г., № 90, 353. Здесь опубликован приказ от 16 апреля, который сообщаем в выдержке:

«Переводятся. По кавалерии. Уланских полков: его императорского высочества великого князя Михаила Павловича поручик граф Апраксин 2-й и его королевского высочества принца Фридриха Виртембергского корнет Челищев 2-й—оба в кавалергардский ее величества полк...

По гарнизонной артиллерии. Артиллерийских гарнизонов: Бендерского капитан Лихачев в 5-ю, и Аландского штабс-капитан Есаков в 22-ю конно-артиллерийские легкие батареи».

Гр. Антон Степанович Апраксин (1817—1899) по окончании в 1837 г. Школы гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров произведен был корнетом в кавалергардский полк; в чине поручика 14 февраля 1841 г. «за неисправность при принятии штандарта» переведен тем же чином во Владимирский уланский полк. 16 апреля того же года переведен был обратно в кавалергардский полк; см. С. Панчулидзев, Сборник биографий кавалергардов. 1826—1908, Спб., 1908, 114. Апраксин лично знал Лермонтова: в 1840 г. он состоял членом учрежденной при кавалергардском полку комиссии военного суда над Лермонтовым за его дуэль с Барантом; см. П. Щеголев, цит. соч., 31, 32, 37, 51. Е. А. Арсеньева, несомненно, была в это время осведомлена о всех подробностях этого процесса и в частности об этом факте.

Андрей Николаевич Челищев (1819—1902) также окончил юнкерскую школу и в 1839 г. был произведен корнетом в кавалергардский полк. «За замеченное лично государем императором при принятии 12 февраля 1841 г. штандартов из Зимнего дворца незнание порядка службы» был переведен 14 февраля тем же чином в Ямбургский уланский полк, а 16 апреля—обратно в кавалергардский полк; см. С. Панчулидзев, цит. соч., 131—132; Крестовский, История 14-го Уланского Ямбургского ее имп. высоч. вел. княжны Марии Александровны полка, Спб., 1874, 748, № 509; Н. Челищев, Сборник материалов для истории рода Челищевых, Спб., 1893, 293—295.

Никаких сведений о капитане Лихачеве найти не удалось.

Об Есакове (Арсеньева неправильно называет его Исаковым) известно, что это был Константин Дмитриевич Есаков, родившийся 22 ноября 1811 г. и умерший 28 декабря 1852 г. в чине капитана конной артиллерии; см. «Петербургский Некрополь», Спб., 1912, II, 137. Он, повидимому, был сыном генерал-лейтенанта и виленского коменданта Дмитрия Семеновича Есакова (1789—1859), родного брата Семена Семеновича Есакова, который был товарищем Пушкина по лицею; см. Б. Модзалевский, С. С. Есаков. Биографическая заметка.—«Пушкин и его современники», вып. II, Спб., 1904, 31 и Н. Гастфрейнд, Товарищи Пушкина по имп. Царскосельскому лицею, Спб., 1913, III, 15.

[10] Вот что записал по этому поводу в своем дневнике А. В. Никитенко 16 апреля: «Прекрасный, теплый день. Пошел на площадь, где выстроены балаганы. Много народу; мертвая тишина, безжизненность на лицах; полное отсутствие одушевления».—А. Никитенко, Записки и дневник, Спб., 1905, I, 312; ср. 311—312.

[11] «Дневники В. А. Жуковского» с примеч. И. А. Бычкова, Спб., 1901, 369.

[12] См. запись в дневнике В. А. Жуковского 5 ноября 1839 г.: «Обедал у Смирновой. Поутру у Дашкова. Вечер у Карамзиных. Князь и княгиня Голицыны и Лермонтов».—Там же, 510.

[13] «Русское Обозрение» 1890, кн. 8, 751—752.

[14] Лермонтов, изд. «Academia», V, 405.—Ошибочно датировано здесь 28 июня 1840 г.

[15] Е. А. Арсеньева через своего брата сенатора Аркадия Алексеевича Столыпина (1778—1825), женатого на Вере Николаевне Мордвиновой (1790—1834), приходилась свойственницей управляющему III отделением и начальнику штаба корпуса жандармов Леонтию Васильевичу Дубельту. В. Н. Мордвинова была дочерью известного адмирала и государственного деятеля Николая Семеновича Мордвинова (1754—1845), сестра которого Елизавета Семеновна Мордвинова (1760—1842) была замужем первым браком за бригадиром Дмитрием Рагозинским, а вторым—за коллежским советником Николаем Афанасьевичем Перским (1772—1832). Н. А. Перский от брака с Е. С. Морд-

МОГИЛА М. Ю. ЛЕРМОНТОВА
В с. ТАРХАНАХ

Фото В. Чудинова, 1937 г.



виновой имел сына Николая Николаевича и двух дочерей: Анну Николаевну (1800—1853) и Наталью Николаевну (1803—1840). Первая из них, Анна Николаевна, вышла замуж в 1818 г. в Киеве за Л. В. Дубельта (1792—1862), от которого имела двух сыновей: Николая Леонтьевича (1819—1874) и Михаила Леонтьевича (1822—1900), женатого на дочери А. С. Пушкина Наталии Александровне (1836—1913). Таким образом, В. Н. Столыпина приходилась двоюродной сестрой А. Н. Дубельт. Дочь ее от брака с А. А. Столыпиным, Марья Аркадьевна Столыпина, бывшая в первом браке за поэтом и переводчиком Иваном Александровичем Беком (1807—1842) и во втором—за сыном кн. П. А. Вяземского—Павлом Петровичем Вяземским (1820—1888), приходилась Л. В. Дубельту внучатной племянницей и родной племянницей Е. А. Арсеньевой.

Л. В. Дубельт был в весьма близких отношениях как с Н. С. Мордвиновым, которого называл «дядюшкой», и его дочерью В. Н. Столыпиной, так и с дочерью последней М. А. Бек, у которой бывал запросто. Эта близость его к семье Мордвиновых и отчасти Столыпиных хорошо видна из писем Л. В. Дубельта к своей жене за 1830—1846 гг., опубликованных в «Русской Старине» 1888, № 11, 491—514. Отсюда понятна связь Е. А. Арсеньевой с самим Л. В. Дубельтом, который как непосредственно через нее, так и через Н. С. Мордвинова был лично расположен к М. Ю. Лермонтову. Будучи правой рукой А. Х. Бенкендорфа, Л. В. Дубельт как родственник Е. А. Арсеньевой, несомненно, влиял на своего начальника, от которого во многом зависело направление неоднократно возбуждавшихся против Лермонтова дел (стихи на смерть Пушкина, дуэль с Барантом). Поэтому становится понятным бывшее до раскрытия этих родственных связей неясным заступничество Бенкендорфа за Лермонтова тогда, когда Е. А. Арсеньева в 1838 г. ходатайствовала за своего внука о его обратном переводе в л.-гв. гусарский полк. Как известно, Бенкендорф поддержал это ходатайство и просил «в особенное личное ему одолжение» испросить у Николая I совершенное «прощение» Лермонтову (П. Щеголев, Книга о Лермонтове, I, 325—326. Ср. М. Лемке, Николаевские жандармы и литература, Спб., 1909, 111).

Своими «высокими» родственными связями Е. А. Арсеньева пользовалась неоднократно и через Н. С. Мордвинова, что можно видеть из публикуемых писем ее к П. А. Крюковой.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПИСЬМА Е. А. АРСЕНЬЕВОЙ

БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

1. А. Г. ФИЛОСОФОВОЙ, 30 мая 1834 г.
В настоящем томе «Литературного Наследства», с. 668.

2. П. А. КРЮКОВОЙ, 31 декабря 1834 г.
В настоящем томе «Литературного Наследства», с. 646.

3. П. А. КРЮКОВОЙ, 8 марта 1835 г.
В настоящем томе «Литературного Наследства», с. 646—647.

4. М. Ю. ЛЕРМОНТОВУ, 18 октября 1835 г.
П. Висковатов, М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество, М., 1891, приложения, 5—6 (ср. стр. 192) (неточно по подлиннику).—П. Щеголев, Книга о Лермонтове, Л., 1929, вып. I, 223—225.—М. Лермонтов, «Academia», V, 419—421 (ср. стр. 571—574) (по подлиннику).

5. П. А. КРЮКОВОЙ, 17 января 1836 г.
В настоящем томе «Литературного Наследства», с. 648.

6. П. А. КРЮКОВОЙ, 25 июня 1836 г.
В настоящем томе «Литературного Наследства», с. 648—650.

7. А. И. ФИЛОСОФОВУ, 6 марта 1837 г.
В настоящем томе «Литературного Наследства», с. 672—673. Факсимиле письма на с. 679.

8. В. кн. МИХАИЛУ ПАВЛОВИЧУ, 13 июля 1837 г.
В настоящем томе «Литературного Наследства», с. 674—675.

9. П. А. КРЮКОВОЙ, 15 ноября 1837 г.
В настоящем томе «Литературного Наследства», с. 650—651.

10. П. И. ПЕТРОВУ, 1 февраля 1838 г.
Приписка к письму Лермонтова к П. И. Петрову. Письмо Лермонтова к Петрову со статьей Ивана Власова, Лермонтов в семье П. И. Петрова (комментарий к письму поэта) см. в книге: «Литературный сборник. 1. Письма: М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, В. А. Жуковского, А. А. Потехина, А. Н. Островского, Н. Я. Соловьева, В. Г. Короленко и Л. Н. Толстого».—«Труды Костромского научного общества по изучению местного края», вып. XLII, Кострома, 1928. 2. Перепечатано: М. Лермонтов, «Academia», V, 546.

11. А. И. ФИЛОСОФОВУ, 29 октября 1838 г.
В настоящем томе «Литературного Наследства», с. 680.

12. С. Н. КАРАМЗИНОЙ, 18 апреля 1841 г.
В настоящем томе «Литературного Наследства», с. 656. Факсимиле письма на с. 655.

13. А. И. ФИЛОСОФОВУ, 25 октября 1843 г.
В настоящем томе «Литературного Наследства», с. 682.

14. О. М. ПЕТУХОВУ, без даты.
Мих. Петухов, Елизавета Алексеевна Арсеньева, бабка поэта Лермонтова.—«Русская Старина» 1884, VII, 122 (ср. там же, 1887, № 2, 511). На с. 647 настоящего тома «Литературного Наследства» воспроизводится факсимиле письма Е. А. Арсеньевой к О. М. Петухову, на с. 645 воспроизводится внешний вид бювара, вышитого Е. А. Арсеньевой и подаренного ею О. М. Петухову.

ЛЕРМОНТОВ И ЕГО РОДНЯ ПО ДОКУМЕНТАМ АРХИВА А. И. ФИЛОСОФОВА[1]

Публикация А. Михайловой

I

Летом 1832 г. восемнадцатилетний Лермонтов вместе с бабушкой, Е. А. Арсеньевой, покидает Москву и переезжает на жительство в Петербург.

Вероятно, Е. А. Арсеньева не без больших колебаний согласилась на этот переезд. Тяжела была разлука с московскими родными и друзьями, пугала перспектива удаления от родного гнезда—Тархан, служивших к тому же главным и единственным источником существования Арсеньевой. И только нежелание расставаться с внуком, хотевшим учиться в Петербургском университете, победило эти колебания. Ободряла, конечно, и многочисленная петербургская родня. Наконец, туда же, в Петербург, вслед за Арсеньевой должна была переехать младшая сестра ее, Наталья Алексеевна (1786—1851), вдова кригс-цальмейстера и пензенского предводителя дворянства Григория Даниловича Столыпина (1773—1829).

Петербург произвел на юношу-поэта неблагоприятное впечатление.

Увы! как скучен этот город
С своим туманом и водой!..
Куда ни взглянешь, красный ворот
Как шиш торчит перед тобой;
Нет милых сплетен—всё сурово,
Закон сидит на лбу людей;
Всё удивительно и ново—
А нет ни пошлых новостей!
Доволен каждый сам собою,
Не беспокоясь о других,
И что у нас зовут душою,
То без названия у них!..—

пишет Лермонтов в первые дни своей петербургской жизни С. А. Бахметевой[2].

Начались визиты родне, знакомства с новыми лицами, среди которых поэт чувствует себя чужим.

Его письма той поры полны жалоб на пустоту жизни.

«До самого нынешнего дня я был в ужасных хлопотах,—пишет он той же Бахметевой:—ездил туда-сюда, к Вере Николавне на дачу и проч.; рассматривал город по частям и на лодке ездил в море—короче, я ищу впечатлений, каких-нибудь впечатлений!.. Преглупое состояние человека то, когда он принужден занимать себя, чтоб жить, как занимали некогда придворные старых королей; быть своим шутом!.. Как после этого не презирать себя; не потерять доверенность, которую имел к душе своей... Одну добрую вещь скажу вам: наконец я догадался, что не гожусь для общества, и теперь больше, чем когда-нибудь; вчера я был в одном доме NN, где, просидев 4 часа, я не сказал ни одного путного слова;—у меня нет ключа от их умов—быть может, слава богу!»[3].

28 августа Лермонтов пишет другому своему московскому другу, М. А. Лопухиной: «Назвать вам всех, у кого я бываю? Я—та особа, у которой бываю с наибольшим удовольствием. Правда, по приезде, я навещал довольно часто родных, с которыми мне следовало познакомиться; но в конце концов нашел, что лучший мой родственник—это я сам. Видел я образчики здешнего общества: дам очень любезных, молодых людей очень воспитанных; все они вместе производят на меня впечатление французского сада, очень тесного и простого, но в котором с первого разу можно заблудиться, потому что хозяйские ножницы уничтожили всякое различие между деревьями»[4].

Несмотря на неблагосклонный отзыв о петербургских родственниках, поэт сближается с семьей упоминаемой им в письме к С. А. Бахметевой Веры Николаевны Столыпиной (урожд. Мордвиновой, 1790—1834), вдовы брата Е. А. Арсеньевой, Аркадия Алексеевича (1778—1825), обер-прокурора сената, друга М. М. Сперанского. Второй из сыновей Веры Николаевны, Алексей Аркадьевич («Монго»), становится на всю жизнь задушевным другом Лермонтова.

В письме от 2 сентября 1832 г. Лермонтов сообщает М. А. Лопухиной о приезде в Петербург бабушкиной сестры, Натальи Алексеевны.

Если Елизавета Алексеевна, по отзывам всех, знавших ее, была женщиной замечательной по уму и характеру, пользовавшейся всеобщим уважением и любовью[5], то ее сестра, властная и деспотичная, как все Столыпины, но лишенная их умственных преимуществ и любезной обходительности, жесткая, практичная и расчетливая, не вызывала к себе большой симпатии; младшие же родственники просто побаивались и недолюбливали ее. Так, в одном из своих позднейших писем (весна 1835 г., к А. М. Верещагиной) Лермонтов иронически сообщает: «Теперь вот вам мои новости: Наталья Алексеевна с чады и домочадцы едет в чужие края!!! Ну, и хорошее же она даст там понятие о наших русских дамах!..»[6]. А родной ее племянник, «известный всему Кавказу храбрец», похождения которого, по словам П. А. Висковатова[7], переходили из уст в уста, Еким Екимович Хастатов, в 1849 г. писал А. И. Философову: «Целую ручки тетушки Натальи Алексеевны и прошу заочного благословения—хотя кажется, что тетушка меня не так-то любит! Не знаю, право, за что, а я все-таки ее чту и уважаю, как мать родную почтительный сын».

Несмотря на то, что Наталья Алексеевна не пользовалась расположением Лермонтова, он встретил ее радостно.

«Можете себе представить мой восторг, когда я увидал Наталью Алексеевну, она ведь приехала с нашей стороны, ибо Москва—моя родина»,—пишет юноша в уже цитированном нами письме от 2 сентября 1832 г. к М. А. Лопухиной.

Столыпины привезли с собой милые московские новости. «M-lle Annette говорила мне, что еще не стерли со стены знаменитую голову»[8],—радовался Лермонтов.

Семья Н. А. Столыпиной состояла из четырех сыновей: Алексея (ум. 1847), Павла (1806—1836), Валерьяна (1807—1852, был женат на В. А. Бахметевой, родственнице Н. Ф. Бахметева, мужа Вареньки Лопухиной) и Михаила (1814—1834), и единственной дочери Анны, которую родные церемонно звали Annette, а запросто Анютой. Три старших сына уже были офицерами (Алексей—в лейб-гвардии гусарском, двое других—в лейб-гвардии конном полку), младший, Михаил, тезка и ровесник поэта,—юнкером.

Анна Столыпина была второй любовью Лермонтова. Мальчик-поэт любил ее долго и безнадежно. В его тетради мелких стихотворений 1829 г. имеется любопытная приписка к стихотворению «К гению»: «Напоминание о том, что было в Ефремовской деревне в 1827 году—где я во второй раз полюбил *12 лет—и поныне люблю*». Дополняющее эту приписку признание имеется в тетради Лермонтова 1830 г.: «(Мне 15 лет). Я однажды (3 года назад) украл у одной девушки, которой было 17 лет,

Посвящается:—

[redacted]

Тобою только вдохновенный,
Я строки грустные писал,
Не думав о славе, ни похвал,
Не мысля о толпе презренной.
Одной тобою жизнь поэта,
Скрываючи в груди мятежной
Страданья многих, многих лет,
Свою мечту, твой образ нежный;
Назло враждующей судьбе
Иметь он лишь одно в предмете:
Всю душу посвятить тебе,
И больше никому на свете!
~~Его любовь отвергла~~ ты,
Не замечавши за страданье
Пусть вдруг [illegible]
[illegible] будущих определен(о).
Прочтешь ты [illegible] своих героях
На [illegible].
И если не полюбишь ~~[illegible]~~
Ты, может быть, ~~[illegible]~~ вздохнешь о нем.

З

АВТОГРАФ ПОСВЯЩЕНИЯ К ДРАМЕ „MENSCHEN UND LEIDENSCHAFTEN“ ЛЕРМОНТОВА
С ЗАРИСОВКОЙ А. Г. СТОЛЫПИНОЙ НА ПОЛЯХ

Институт литературы, Ленинград

и потому безнадежно любимой мною, бисерный синий снурок; он и теперь у меня хранится. Кто хочет узнать имя девушки, пускай спросит у двоюродной сестры моей[9].— Как я был глуп!..».

Доказательством того, что эти строки относятся к Анне Столыпиной, служит расположение записей в тетради. Цитированное нами признание находится на обороте 33-го листа. На листе 34-м и его обороте написано стихотворение «Дереву», в котором говорится о гибели дерева и содержится намек на разрыв между поэтом и молодой девушкой; наконец, на листе 35-м читаем: «Мое завещание (про дерево, где я сидел с А. С.). Схороните меня под этим сухим деревом, чтобы два образа смерти предстояли глазам вашим. Я любил, я любил под ним и слышал волшебное— *«люблю»*, которое потрясло судорожным движением каждую жилу моего сердца. В то время это дерево, еще цветущее, при свежем ветре, покачало головой и шопотом молвило: „Безумец, что ты делаешь?"»[10].

Анне Столыпиной в 1829 г. поэт посвятил стихотворение: «Не привлекай меня красой». Ее вензель «С. А. Г.» начертил он в своей учебной тетради[11] того же 1829 г. перед записью первой лекции по всеобщей истории. Ей же, совершенно очевидно, посвятил он и драму «Menschen und Leidenschaften», содержащую историю любви героя к двоюродной сестре. Символичен рисунок Лермонтова (изображение девушки под сухим деревом), находящийся на листе с посвящением, говорящим об отвергнутой любви поэта.

Учитывая указание Лермонтова, что любимая им девушка была на 5 лет старше его, приходим к выводу, что в момент приезда в Петербург Анне Столыпиной было уже около 23 лет, со слов же маменьки ее—всего 17[12]. Не надо забывать, что точный возраст светских девушек был обычно известен только близким родным и, как правило, особенно при выходе замуж, всегда уменьшался. Лермонтов иронизирует над этим обычаем в романе «Княгиня Лиговская», говоря об Елизавете Николаевне Негуровой: «15 лет ее стали вывозить, выдавая за 17-летнюю, и до 25 лет условный этот возраст не изменялся... 17 лет—точка замерзания: они растягиваются сколько угодно, как резинные помочи»[13].

Между домами Е. А. Арсеньевой и Н. А. Столыпиной установились самые тесные отношения. Правда, в самом начале они подверглись испытанию вследствие сплетни, пущенной по неосторожности Анюты Столыпиной среди московских родных о каких-то неприятностях Лермонтова в Петербургском университете. В письме от 13 октября 1832 г. Сашенька Верещагина сообщает юноше: «Аннет Столыпина пишет Пашеньке[14], что вы имели неприятность в университете и что моя тетя (Е. А. Арсеньева.—*А. М.*) от этого захворала; ради бога напишите мне, что это значит. У нас всё делают из мухи слона, успокойте меня ради бога!»[15].

Лермонтов объяснился с Анной Столыпиной и затем в письме к Сашеньке упрекал последнюю в легковерии: «Вы поверили словам и письму молодой девушки, не подвергнув их критике. Annette говорит, что она никогда не писала, что у меня была история, но что мне не зачли годы пребывания в Москве, как это сделали многим другим, потому что ввели реформу во все университеты»[16].

Огорченный неудачей в университете, Лермонтов, по совету брата Анюты, лейб-гусара А. Г. Столыпина[17], поступает в Школу гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров.

Одной из главных причин, побудивших Наталью Алексеевну переехать в Петербург, было, конечно, желание получше пристроить свою единственную дочку. Это была благоразумная девушка, унаследовавшая от матери столыпинскую практичность. Детская любовь поэта безоблачно скользнула по ее душе, не оставив следа. Она ждала солидного жениха, и такой представился ей в лице блестящего адъютанта вел. кн. Михаила Павловича, полковника Алексея Илларионовича Философова.

А. И. Философов родился 26 января 1800 г.[18] в семье небогатого помещика Новоладожского уезда С.-Петербургской губернии. У отца его, Иллариона Никитича, вышедшего из военной службы с чином инженер-капитана, было всего 63 души крестьян. Однако, несмотря на это, он пользовался большим авторитетом среди местного дворянства, которое два раза подряд избирало его своим уездным предводителем.

Среди провинциальных обывателей семья Философовых выделялась своим культурным уровнем. Сам Илларион Никитич окончил с золотой медалью сухопутный Шляхетный кадетский корпус, жена его Пелагея Алексеевна (урожд. Барыкова)—Смольный институт с серебряной медалью. Дети их тоже получили хорошее образование. Старший сын, Алексей, по ходатайству родственника их, генерала-от-инфантерии М. М. Философова, был определен в Пажеский корпус, откуда его выпустили прапорщиком в 1-ю артиллерийскую бригаду. В 1827 г., во время войны с Персией, он участвует в осаде и взятии Эривани, в 1828 г., в русско-турецкую войну,—в осаде и взятии Карса, Ахалкалаки и Ахалцыха. В 1829 г. он—уже помощник начальника артиллерии осадного корпуса, взявшего крепость Силистрию. Во время одной из вылазок был ранен пулей в лоб и скулу. Блестящие способности и боевые качества молодого офицера сразу же обратили на него внимание начальства. Он получает золотую шпагу с надписью «За храбрость», чин полковника, ордена Георгия 4-й степени и Владимира 3-й и, наконец, назначается адъютантом к генерал-фельдцейхмейстеру вел. кн. Михаилу Павловичу. В 1830 г., с разрешения Николая I, Философов отправляется в Алжир для участия во французской военной экспедиции, отличается и получает орден Почетного легиона. В следующем году—он участвует в подавлении польского восстания, причем исполняет важные секретные поручения вел. кн. Михаила Павловича и, снова осыпанный отличиями, возвращается в Петербург.

Здесь в феврале или марте 1833 г., в доме родственника Н. А. Столыпиной, командира лейб-гвардии Измайловского полка Н. Н. Анненкова (1793—1865; впоследствии генерал-от-инфантерии, генерал-адъютант и член Государственного совета), женатого на В. И. Бухариной, воспетой Лермонтовым, состоялась первая встреча начинающего тяготиться холостой жизнью тридцатитрехлетнего полковника Философова с Анютой Столыпиной.

Родственники заметили впечатление, произведенное красавицей-девушкой на бравого воина, и Н. Н. Анненков первый завел с Алексеем Илларионовичем разговор о возможности брака между ними.

В архиве А. И. Философова сохранилось письмо его к родителям от 6 сентября 1833 г. с извещением о помолвке его с Анной Григорьевной:

«...Он (Анненков.—*А. М.*) уверил меня, что, несмотря на мою старую образину, несмотря на то, что, кроме рук и головы своей, ничего в общину принести не могу, искательство мое не будет отвергнуто.

...Писав к Николаю Николаевичу, я говорил ему, что, кроме жалования, ничего не имею, и что Наталья Алексеевна должна сама рассудить в этом отношении, гожусь ли я для ее дочери; сегодня брат, бывший у меня, именем ее объявил, что за сестрою дают они (их четверо) 500 душ в Нижегородской губернии, очищенных от всякого казенного и партикулярного долга; ежели же теперешний голод не позволит им имение это очистить, то они формальным актом обяжутся уплачивать капитал и проценты долга, на именьи сестры лежащего».

Поражает быстрота, с которой было улажено все дело. Видимо, родственники Анюты боялись упустить прекрасную партию.

А. И. Философов и А. Г. Столыпина были объявлены женихом и невестой. Любили ли они друг друга? В цитированном уже письме к родителям Алексей Илларионович, анализируя свои чувства, говорил:

«Я точно ее люблю... Но что любовь эта не та пламенная, пылкая страсть, которую чувствовал я в молодости, в этом нет сомнения. Теперешнее мое чувство в гармонии с возрастом, и его сопровождает какая-то торжественность, которой в прежнем я не сыскивал».

Чувства невесты, судя по ее письмам к жениху, тоже были спокойны и уравновешенны.

Со свадьбой не торопились, она была отложена до весны 1834 г. Причиной этого были, вероятно, болезнь и смерть брата невесты, юнкера Михаила Григорьевича. Жених и невеста постоянно виделись и писали друг другу. А. И. Философов был представлен родне своей будущей жены и своей образованностью, мягким и деликатным характером произвел на всех прекрасное впечатление. Что касается жениха, то наибольшей его симпатией сразу же стали пользоваться Е. А. Арсеньева и брат ее, Афанасий Алексеевич Столыпин (1788—1864), отставной офицер-артиллерист, впоследствии саратовский предводитель дворянства, богатый помещик и прекрасный хозяин, признававшийся всеми родными, многие из которых буквально опекались им, как бы главой рода Столыпиных[19].

В письмах А. И. Философова к невесте неоднократно встречаем приветы, передаваемые им Е. А. Арсеньевой. Например, 5 января 1834 г. он пишет из Кронштадта:

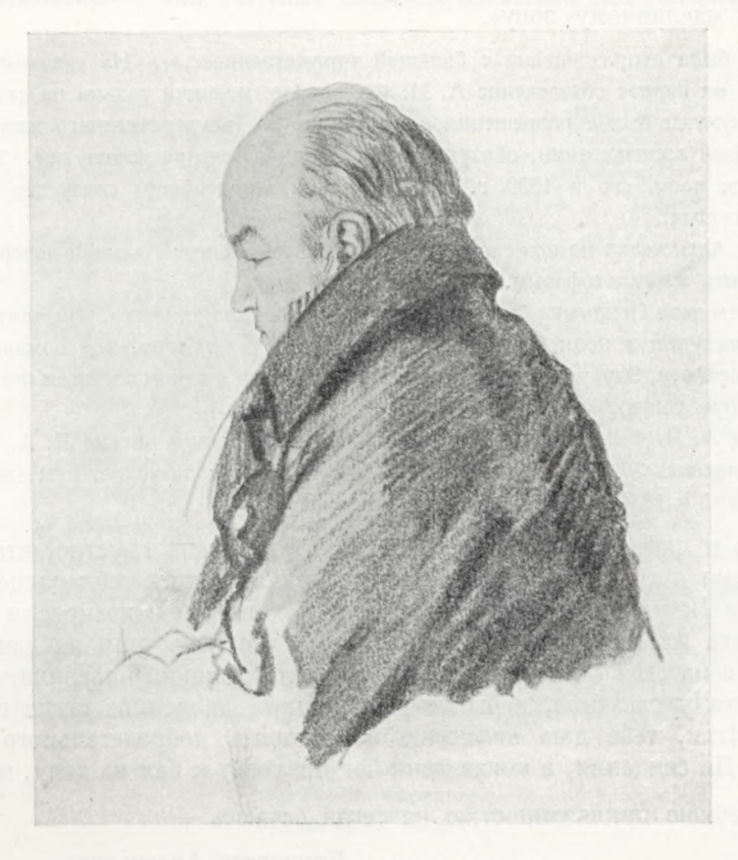
«Не забудь уведомить меня, какова тетушка Вера Николаевна[20] и тетушка Елизавета Алексеевна, у обеих за меня поцелуй ручки и засвидетельствуй им мое искреннее, усердное почтение».

В конце марта или в начале апреля Е. А. Арсеньева обращается к влиятельному жениху Анюты с просьбой помочь племяннику ее покойного зятя Юрия Петровича Лермонтова, армейскому офицеру Пожогину-Отрошкевичу[21], совершившему какой-то проступок (какой именно, из переписки не видно). Это был, вероятно, Михаил Пожогин-Отрошкевич, который в детстве был взят в Тарханы и прожил там несколько лет, составляя с другими мальчиками общество для своего маленького двоюродного брата Миши Лермонтова, с которым вместе учился азбуке, а в 1825 г. с ним же ездил и на Кавказ. Когда мальчик подрос, то дядя (вероятно, Юрий Петрович) отвез его в Москву, где и определил в кадетский корпус.

В начале апреля Философов пишет невесте (оригинал по-французски):

«Я советовался сегодня утром, милый, добрый и прелестный друг, с моим товарищем Ростовцевым (Яков Иванович, тоже адъютант вел. кн. Михаила Павловича.—*А. М.*) о наилучшем средстве облегчить участь Пожогина-Отрошкевича. Он сказал мне, что его высочество спешит ухватиться за все случаи, помогающие исправить ошибки предшествовавшего ему управления, и что, следовательно, если Пожогин действительно страдает не за что иное, как за безделки, вроде огурца, украденного или, вернее, сорванного в чужом огороде, он (великий князь.—*А. М.*) будет ходатайствовать за него перед императором. Ростовцев советует написать прошение, то-есть письмо, его высочеству, в котором нужно очень кратко изложить вину молодого человека, возраст, в каком он был тогда, время, которое прошло с тех пор, и просить помилования. В подкрепление этой просьбы можно предъявить письмо, которое полковник, командир полка, написал Николаю Николаевичу (Анненкову?—*А. М.*), в котором он свидетельствует его хорошее поведение.

Наша тетушка Елизавета Алексеевна может, я думаю, без опасения быть опровергнутой, принять на себя звание единственной родственницы Пожогина и подписать письмо, которое дядя (Афанасий Алексеевич?— *А. М.*) ей напишет; не надо соблюдать никакой формы; если бы я лучше знал все обстоятельства проступка кузена, я взялся бы составить черновик. Нужно спешить, так как три прошения этого рода будут представлены императору великим князем, и это прошение могло бы быть подано одновременно,—я хотел поговорить с тобой об этом сегодня утром».



И. Н. ФИЛОСОФОВ
Рисунок О. Кипренского
Собрание И. С. Зильберштейна, Москва

12 апреля Алексей Илларионович снова пишет невесте о своих хлопотах по делу Пожогина (оригинал по-французски):

«Вот письмо Рамзая, которое ты покажешь тетушке Елизавете Алексеевне. Ты скажешь ей, что я ответил утвердительно. Не потеряй этого письма, так как оно при нужде может мне пригодиться у князя Меншикова»[22].

Свадьба А. И. Философова и А. Г. Столыпиной была назначена на 29 апреля 1834 г. Большой переполох среди родных невесты вызвало известие о том, что при венчании будет присутствовать вел. кн. Елена Павловна. Возник вопрос (его подняла бестактная Наталья Алексеевна), следует ли допускать в церковь в с е х родственников без разбора, особенно же молодежь. Смущенная Анна Григорьевна написала

об этом жениху. Тот немедленно ответил невесте, что присутствие великой княгини не должно никого стеснять, что все ее подруги обязательно должны быть в церкви, что их отсутствие было бы даже неприлично. В конце письма, во избежание недоразумений, он снова повторяет (в оригинале первые три строки по-французски):

«Все могут находиться в церкви, особенно родственники, и особенно барышни и молодые люди. Я подразумеваю кузенов Н⟨иколая⟩, А⟨лександра⟩, Д⟨митрия⟩, Алексея Столыпиных, Мишу Лермонтова и т. д. и т. д. Слышишь ли, душа, никому не запрещай и попроси матушку не изменять сделанному зову».

Свадьба была отпразднована с большой торжественностью. На связанные с ней расходы и на первое обзаведение А. И. Философов, живший только на свое жалованье, вынужден был с разрешения царя занять из государственного казначейства 30 000 рублей ассигнациями, обязуясь погасить их в течение десяти лет. Этот долг (оставшаяся часть его в 1839 г. была прощена Философову) сразу же отяготил бюджет молодых.

Наталья Алексеевна не пожелала расстаться со своей единственной дочерью и переехала жить к Философовым.

Между тем дело Пожогина было окончено благополучно для него. Он получил прощение и поступил в полк, стоявший в Финляндии[23], вероятно, под команду друга А. И. Философова, Эдуарда Рамзая, о котором шла речь в одном из писем Философова к невесте (см. выше).

В архиве А. И. Философова сохранилось благодарственное письмо Е. А. Арсеньевой, датированное 30 мая. Упоминание о деле Пожогина позволяет нам отнести его без колебаний к 1834 г. Приводим текст письма*:

«Милая и любезная Анна Григорьевна. Мне очень грустно, что ты не нашла меня дома, но я сама к вам собиралась ехать тебя расцеловать, а Алексея Ларионовича благодарить за Пожогина, он воскресил его; но люди брата Афанасия переврали, сказали, что вы к ним на дачу переехали, и я на себя сердита до невозможности, дуракам поверила, да хоть бы попустому съездила, я бы не развалилась, да ленива стала под старость. Итак, тебе даю комиссию благодарить добродетельного твоего супруга. До свидания, а когда меня бог приведет к вам на дачу, не знаю.

С сердечною привязанностию навсегда остаюсь

Елизавета Арсеньева».

Чтобы покончить с Пожогиным, отметим здесь, что он отплатил Е. А. Арсеньевой черной неблагодарностью, пытаясь завладеть вещами ее покойного внука. В июле 1841 г. Пожогин, уже поручик Минского пехотного полка, находился на излечении в Пятигорске. Узнав о смерти своего двоюродного брата, с которым, впрочем, у него никогда не было дружеских отношений, он подал пятигорскому коменданту рапорт, в котором, как «самый ближайший и законный наследник покойного», просил отобрать имущество умершего от А. А. Столыпина и передать ему, Пожогину. На это Столыпин ответил, что все вещи Лермонтова отправлены его самой ближайшей родственнице—бабке, Е. А. Арсеньевой, к которой и может обратиться поручик Пожогин. Тем, конечно, эта нелепая претензия и кончилась.

---

* Письмо состоит из двух листов почтовой бумаги обыкновенного формата. Было запечатано облаткой. Текст письма занимает первую страницу. На обороте второго листа—адрес: «Ее высокоблагородию милостивой государыне Анне Григорьевне Филозофовой».

Спустя два месяца после свадьбы А. И. Философов неожиданно получил царский приказ немедленно отправиться в Тулу по случаю какой-то аварии на оружейном заводе. Разлука была тяжела для обоих супругов, особенно для Алексея Илларионовича, всей душой привязавшегося к молодой жене. С дороги и из Тулы он пишет ей многочисленные письма, на которые она отвечает не всегда исправно.

В письмах Философовых часто упоминается Е. А. Арсеньева, постоянно видавшаяся с сестрой и племянницей. Анна Григорьевна передает мужу приветы от «ma tante» и «maman»*, тот в свою очередь пишет: «Présente mes respects à ma tante Елизавета Алексеевна»**, или: «Тетушке Елизавете Алексеевне мое усердное почтение.



СЕМЬЯ А. И. ФИЛОСОФОВА
Рисунок О. Кипренского
Русский музей, Ленинград

Что делается с выпуском из школы? Что Алеша меньшой—гусар?»[25]. Иногда же кратко просит поклониться матушке и тетушке. 28 августа жена сообщает ему: «Ma tante Елизавета Алексеевна que j'ai vu hier car elle a diné chez nous, t'a fait ses compliments»***. В письме от 2 сентября Философов спрашивает:

«Скажи, пожалуйста, 30⟨-го⟩[26] тетушка Елизавета Алексеевна не была ли обрадована производством Миши своего—поцелуй у нее за меня ручку и поблагодари за память».

Приехав по делам службы из Тулы в Орел, А. И. Философов встретил там родственницу Е. А. Арсеньевой и спешит сообщить об этом:

* От тетушки и матушки.
** Засвидетельствуй мое почтение тетушке Елизавете Алексеевне[24].
*** Тетушка Елизавета Алексеевна, которую я видела вчера, так как она обедала у нас, шлет тебе привет.

«Скажи тетушке Елизавете Алексеевне, что графиня Комаровская, узнав, что я здесь, захотела со мною познакомиться, что и исполнила на дворянском бале, о котором я тебе писал. Вчера и сегодня я намерен был к ней явиться, но пухлая щека и слезы, проливаемые мною беспрестанно от зубной боли, помешали мне исполнить этот долг—завтра, может-быть, здоровье позволит показать графине, что я не совсем забыл условия общежития. Она много говорила мне хорошего про тетушку и про связь ее с нею, ничего нового однако я от нее не узнал, потому что в хороших умственных и сердечных качествах и в доброте тетушки я давно уверился. Спрашивала про Мишу, хвалила его, и я ей вторил—сожалела, что он до сих пор еще не офицер, требовала разъяснения и проч. Словом, из короткого разговора с этой дамою я заключил, что она должна быть ума необыкновенного, но такого, которой тяжел для тех, которые с нею беспрестанно бывают вместе—отборные слова, округленные фразы, чистейший французский язык и проч.»[27].

Речь здесь идет о гр. Елизавете Егоровне Комаровской, дочери бригадира Егора Лаврентьевича Цурикова и жены его Евдокии Дмитриевны, урожд. Арсеньевой, двоюродной сестры Михаила Васильевича Арсеньева. Следовательно, Е. Е. Комаровская приходилась двоюродной племянницей Е. А. Арсеньевой. Муж ее, гр. Евграф Федотович[28], генерал-адъютант, генерал-от-инфантерии, был видным деятелем в царствование Александра I. При Николае участвовал в суде над декабристами, в 1828 г. был назначен сенатором, но, чем-то недовольный, вышел в отставку и поселился в богатом имении своей жены, в селе Городище, Орловской губ., где и умер в 1843 г. Жена пережила его на четыре года[29].

Вопрос Комаровской о производстве Лермонтова и фраза «требовала разъяснения» намекают на какую-то странную затяжку с этим производством. 7 октября Философов снова спрашивает жену:

«Что тетушка Елизавета Алексеевна думает делать? Когда же Мишу ее произведут—и куда?».

Между тем командировка А. И. Философова оказалась более длительной, чем предполагали сначала, поэтому в начале ноября Анна Григорьевна приезжает к мужу в Тулу. Оставшаяся в Петербурге мать ее пишет дочери и зятю письма с отчетами о различных хозяйственных делах и, наконец, в письме от 14 декабря сообщает и о долгожданном производстве Лермонтова:

«...Ты мне пеняешь, любезная Анюта, что я не пишу к тебе интересных вещей, да, право, все забываю. Лермантов мундир надел, кажется, первого декабря, вчерась приезжал прощаться и поехал в Царское Село, тетушка (Е. А. Арсеньева.—*А. М.*), само собою разумеется, в восхищении».

В январе 1835 г. Анна Григорьевна вернулась в Петербург, где у нее родилась дочь, названная в честь бабушки Натальей[30]. Скоро возвращается и ее муж.

Началась светская, рассеянная жизнь Анны Григорьевны. Несмотря на ее поверхностное образование (муж, например, упрекал ее за орфографические ошибки, которые она делает в своих французских письмах) и неглубокий ум, положение ее при дворе и в обществе благодаря мужу, пользовавшемуся большим расположением и своего непосредственного начальника, вел. кн. Михаила Павловича, и самого царя, было блестяще и почетно. Дети, домашнее хозяйство и даже управление имением, полученным в приданое[31],—все было сдано в твердые руки «матушки», Натальи Алексеевны.

К уму и начитанности своего зятя Наталья Алексеевна относилась пренебрежительно, выше всего ценя в людях практическую сметку, уменье нажить барыши. В 1839 г. она пишет, например, зятю:

«Ну, батюшка Алексей Ларионович, я всегда подозревала, а теперь на опыте удостоверилась, что вы весь ваш ум в книгах запутали, так что на домашний быт, с позволения сказать, ничего не осталось».

Домашний мир Алексея Илларионовича, созданный Натальей Алексеевной и ее дочерью, с вечными толками о винных откупах, о покупке доходных имений и т. п., был резко различен с обстановкой его родного гнезда, небогатого, но милого Загвоздья, где тихо доживали свой век родители Философова, до глубокой старости сохранившие свои литературные интересы, зачитывавшиеся сочинениями Пушкина, Гоголя, романами Загоскина и т. д. Их-то простой, незатейливый быт и являлся идеалом, к которому стремился тяготившийся светской суетой Алексей Илларионович.

Происходя из захудалого (правда, очень старого, ведшего свое происхождение с IX века, от какого-то Марка Философа) дворянского рода, А. И. Философов своими блестящими служебными успехами был обязан исключительно своим заслугам и способностям, чем он и гордился.

«Я все тот же остался Алексей Илларионов сын Философов, гордящийся этим названием более, чем всеми графствами и княжествами на свете»,—

пишет он своему родственнику Д. Н. Философову[32].

II

Живо интересовавшийся литературой, А. И. Философов одним из первых оценил талант своего юного родственника, Миши Лермонтова. К нему неоднократно прибегали за помощью опальный поэт и его бабушка, и не раз Алексей Илларионович, используя свое влияние на вел. кн. Михаила Павловича, отводил грозу от головы Лермонтова или добивался смягчения его участи[33]. Недаром письма Е. А. Арсеньевой к мужу своей племянницы проникнуты особенной родственной теплотой.

В свою очередь Лермонтов тепло относился к Алексею Илларионовичу. Оно-то, без сомнения, и побудило поэта, во избежание недоразумений, самым тщательным образом заштриховать в посвящении к драме «Menschen und Leidenschaften» имя некогда горячо любимой девушки, ставшей женой Философова.

В мае 1835 г.[34] Е. А. Арсеньева, видя, что жизнь в Петербурге берет много средств, а «Мише нужны деньги»[35], решается на жертву и уезжает в Тарханы, чтобы сократить расходы и несколько улучшить свое пошатнувшееся материальное положение. Возвращается она в Петербург только летом 1836 г. Вдали от внука она «совсем истерзалась»[36]. Это была ее первая, и такая долгая, разлука с ним.

От этого периода сохранилось два письма Лермонтова к бабушке. В одном, написанном весной 1836 г., Лермонтов сообщает ей новости о петербургских родных: «Я вам кажется писал, что Лизавета Аркадьевна едет нынче весной с Натальей Алексеевной в чужие краи на год; теперь это мода, как было некогда в Англии»[37]. Речь идет о поездке за границу сестры бабушки, Натальи Алексеевны, вместе с Елизаветой Аркадьевной Верещагиной[38] и ее единственной дочерью Сашенькой, большой приятельницей Лермонтова. Впрочем, Наталья Алексеевна не могла на долгий срок покинуть семью дочери и ее хозяйство и в том же году увиделась с Е. А. Арсеньевой. Снова начались частые родственные сношения между семьями сестер. Их от души поощрял А. И. Философов, из всех родственников своей жены особенно чтивший самую небогатую из них, умную, душевную старуху Елизавету Алексеевну.

Наступил 1837 г.—год, полный тягостных испытаний для Е. А. Арсеньевой. Когда поднялась буря, вызванная стихами Лермонтова на смерть Пушкина, А. И. Философова, как нарочно, не было в Петербурге[39]. Судебное следствие над поэтом велось исключительно быстрым темпом. 20 февраля был произведен обыск у Лермонтова и жившего с ним его приятеля, крестника бабушки, С. А. Раевского. Еще раньше они были арестованы и допрошены. 25 февраля военный министр А. И. Чернышев уже сообщал Бенкендорфу «высочайшее» повеление: «Лейб-гвардии гусарского полка корнета Лермонтова, за сочинение известных вашему сиятельству стихов, перевесть тем же чином в Нижегородский драгунский полк, а губернского секретаря Раевского, за распространение сих стихов, и в особенности за намерение тайно доставить сведение корнету Лермонтову о сделанном им показании, выдержать под арестом в течение одного месяца, а потом отправить в Олонецкую губернию для употребления на службу по усмотрению тамошнего гражданского губернатора»[40]. 27-го же февраля был опубликован и «высочайший» приказ о переводе Лермонтова в кавказские войска[41].

В тот же день Анна Григорьевна Философова пишет мужу из Петербурга (оригинал по-французски):

«Это будет неделя отъезда и прощаний. Алексей[42] уезжает на Кавказ, мы—за границу, Мишель Устинов[43]—в Саратов, Атрешков-младший—в Киев; я тебе называю всех, чтобы ты угадал, кто еще отправляется, к несчастью, очень далеко и, полагаю, через две или три недели... Это Мишель Лермонтов. Уже три дня, как он переведен в армию и назначен в полк, который стоит в ста верстах от Тифлиса, за стихи, которые он сочинил и которые ты знаешь. Тетушка[44] поистине в горестном положении. Эта история огорчила всех нас из-за нее, так как она очень жалка.

В тот же день, в 10½ часов вечера.

...Мы только что возвратились от тетушки Елизаветы, которая не так уже грустна, потому что ей сегодня позволили повидаться с Мишелем. Он под арестом 9 дней, в штабе. Что тоже сильно огорчает тетушку,—так это судьба этого бедного молодого человека Раевского, который жил у нее, так как ему нечем существовать и он страдает ревматизмом; он посажен под арест на месяц и после этого будет отправлен в Олонецкую губернию, под надзор полиции; тетушка боится, как бы мысль о том, что он (Лермонтов.—*А. М.*) сделал его (Раевского.—*А. М.*) несчастным, не преследовала бы Мишеля, и в то же время эта мысль преследует ее самоё».

По пути за границу, из Варшавы, 19/31 марта Анна Григорьевна пишет мужу, ожидавшему ее во Франкфурте-на-Майне (оригинал по-французски):

«Тетушка Елизавета посылает тебе письмо с нами; она решила остаться в Петербурге, чтобы легче получать известия от Мишеля».

Встретившись с мужем, Анна Григорьевна передала ему отчаянное письмо* Е. А. Арсеньевой, датированное 6 марта 1837 г.:

«Любезнейший Алексей Ларионович!

Не знаю буду ли иметь силы описать вам постигшее меня нещастие, вы любите меня, примите участие в убивственной моей горести. Мишынька по молодости и ветренности написал стихи на смерть Пушкина и в конце написал не прилично на щет придворных, я не извиняю его, но

* Письмо занимает полторы страницы большого формата. На обороте второго листа—адрес: «Его превосходительству милостивому государю Алексею Ларионовичу Философову». Было запечатано сургучной печатью.

не менее или еще и более страдаю что он виновен, лишившись достойного мужа в тридцать пять лет, осталась у меня дочь, единственное сокровище на земли, отдала ее за мужь и ее лишилась, остался сын ее двух лет. Вы чадолюбивой отец поймете горесть мою, в внуке моем я полагала все мое благо на земле, им существовала, им дышала, и может быть я его не увижу, хотела с ним ехать, но в старости и в параличе меня не довезут живую, видно я страшно прогневала бога, что добродетельного



А. Г. ФИЛОСОФОВА, УРОЖДЕННАЯ СТОЛЫПИНА
Акварель В. Гау, 1843 г.
Институт мировой литературы им. Горького, Москва

нашего великого князя Михайла Павловича нет здесь, он ангел покровитель вдовам и сиротам, он бы умилостивил государя, прогневанного моим внуком, я бы пала к ногам его, он сжалился бы надо мной погибшей как Христос сжалился над плачущей вдовицей и воскресил единственного ее сына, но его нет, к кому прибегну, нещастная, без защитная? Государь изволил выписать его тем же чином в Нижегородской драгунской полк в Грузию и он на днях едит. Не посылает мне смерти бог. Прощайте, будьте здоровы, не забывайте горестную нещастную любящую вас, как истинно ближнему ⟨!⟩ моему сердцу,

готовую ко услугам

1837 года 6 марта

Елизавету Арсеньеву».

Желая всячески облегчить Лермонтову первые шаги в новой для него обстановке и одновременно подготовить почву для «прощения» его царем, А. И. Философов 7 мая пишет своему старому боевому товарищу, начальнику штаба Отдельного кавказского корпуса ген.-майору В. Д. Вольховскому (в прошлом—товарищ Пушкина по Царскосельскому лицею, затем—член «Союза благоденствия»), прося его покровительства для своего молодого родственника.

В июне или в начале июля Алексей Илларионович, оставив семью за границей, возвратился в Петербург, где одним из первых его шагов было ходатайство перед вел. кн. Михаилом Павловичем за Лермонтова.

По его совету Е. А. Арсеньева пишет письмо Михаилу Павловичу с просьбой о помиловании внука. Стиль этого письма показывает, что в составлении его принимал участие и сам Философов[45], который лично передал его великому князю. Приводим это письмо* полностью:

«Ваше императорское высочество!

Если несчастное положение может извинить смелость прибегающих к высокому ходатайству вашего высочества, то осмеливаюсь надеяться, что несчастия мои найдут некоторое снисхождение от вашего великодушия.

Внук мой Лермантов, служивший в лейб-гусарском полку, при невозвратной потере всех близких мне и единственной дочери, матери его, составлял единственное утешение, при беспрерывных горестях, ниспосланных по воле всевышнего, на болезненную и слишком долголетнюю жизнь мою. В поведении и правилах его я тем бо́льшую находила для себя отраду, что утешительные отзывы, которые заслужил он от начальства в юнкерской школе, продолжались по выходе его в полк. Но и этой последней радости была лишена я: внук мой за сочинение стихов на смерть Пушкина переведен в Грузию.

При всей любви моей к нему, я не нахожу слов к оправданию поступка его; самая молодость недостаточна к извинению, хотя намерения его очевидно чисты и невинны. И единственно ⟨к⟩ этой только чистоте намерений дерзаю я отнести ангельскую благость его величества, удостоившего меня высоким своим утешением, повелев графу Бенкендорфу послать ко мне генерала Дубельта обрадовать меня известием, что его величество ничего не имеет против внука моего и не забудет его.

Преисполненная этою монаршею милостию, я с твердостию и надеждою возложила на милосердие его судьбу внука моего.

Но при семидесятилетних душевных и телесных страданиях моих, при беспредельной, но извинительной в положении моем любви ко внуку,—проступок его, который он вполне чувствует, не могли не истощить слабой остаток жизненных сил моих и не усилить тяжкую болезнь мою.

У края гроба, воссылая теплые молитвы за милостивое ко мне внимание добрейшего из государей к тому, пред которым скоро и навсегда предстану, чувствуя быстрое приближение конца преисполненной горестями жизни моей, я осмеливаюсь прибегнуть к высокому ходатайству вашего высочества о всемилостивейшем прощении внука моего, зная вполне, что не имею никакого права на это ходатайство; но дерзаю наде-

* На бумаге большого формата (в лист). Написано писарским почерком, только подпись—автограф.

яться, что просьба несчастной, жаждущей прежде, чем оставит она навсегда тяжелый крест свой, услышать прощение государя внуку своему, обнять еще раз и благословить его,—не будет отвергнута вашим высочеством. В этом заключается единственная надежда моя и последняя просьба на земле. Другой уже не буду иметь ни времени, ни возможности сделать.



А. И. ФИЛОСОФОВ
Рисунок А. Варнека
Русский музей, Ленинград

Прося всевышнего, чтобы он продлил жизнь мою до получения милостивого разрешения вашего высочества, имею честь пребыть с глубочайшим благоговением

вашего императорского высочества
всенижайшая слуга Елизавета Арсеньева,
вдова гвардии поручика.

Июля 13 дня 1837 года.

Жительство имею против Летнего сада, в доме Винецкого».

Письмо было возвращено А. И. Философову другим адъютантом великого князя и личным другом Философова, Я. И. Ростовцевым, с пометой на нем рукой Ростовцева:

«Его высочество повелел: письмо сие представить к его пр‹евосходительст›ву А. И. Философову с тем, чтобы е‹го› пр‹евосходительство› сообщил г-‹ж›е Арсеньевой прежнюю, лично объявленную А‹лексею› Ил‹ларионовичу› его высочеством резолюцию».

К возвращаемому письму Е. А. Арсеньевой было приложено сопроводительное официальное письмо Я. И. Ростовцева к Философову*:

«Милостивый государь
Алексей Илларионович!

По повелению его императорского высочества великого князя Михаила Павловича, честь имея препроводить при сем к вашему превосходительству письмо к его высочеству вдовы гвардии поручика Арсеньева, долгом поставляю довести до вашего сведения, что его высочеству угодно, чтобы вы изволили сообщить г-‹ж›е Арсеньевой прежнюю, лично объявленную вам его высочеством, резолюцию.

С истинным почтением и совершенною преданностию честь имею быть,
милостивый государь,
вашего превосходительства
покорнейшим слугою Иаков Ростовцов.

№ 4510
20 июля 1837 г.
В С.-Петербурге.
Его превосход. А. И.
Философову».

К сожалению, текст резолюции великого князя, ранее лично объявленной им Философову, не приводится. Очевидно, еще за границей Алексей Илларионович что-то предпринимал в пользу Лермонтова. Возможно, он пытался растрогать Михаила Павловича, прочитав ему письмо убитой горем Е. А. Арсеньевой[46], привезенное женой из Петербурга, но неудачно.

Несмотря на неуспех своего ходатайства за внука, Е. А. Арсеньева не теряет бодрости духа и принимает горячее участие в устройстве судьбы Сашеньки Верещагиной, уже год жившей с матерью за границей. Александра Михайловна стала невестой вюртембергского дипломата, барона Карла фон Гюгеля, но на пути к замужеству с ним встретился ряд препятствий, так как Гюгель был иностранец.

13/25 июля А. Г. Философова пишет Алексею Илларионовичу из Берлина (оригинал по-французски):

«Мы нашли здесь тетушку Верещагину с ее невестой и женихом, не повенчанными еще и с нетерпением ожидающими ответа тетушки Елизаветы, которая должна исходатайствовать для нее (невесты.—*А. М.*) разрешение на брак с иностранцем, так как иначе здешний священник не хочет венчать».

Здесь же она дает интересную характеристику избранника Сашеньки (оригинал по-французски):

«Барон Гюгель, кажется, человек очень порядочный и очень умный, но с лицом и манерами немецкими в полном смысле этого слова».

На другой день, 14/26 июля, Анна Григорьевна сообщает мужу о неблагоприятном известии, только что полученном Верещагиными от Е. А. Арсеньевой:

* Приводится полностью. На письме—помета А. И. Философова: «Объявлено».

«Тетушка Елизавета Аркадьевна в ужасном положении от ответа тетеньки Елизаветы Алексеевны, которая ей пишет, что без позволения императора ей нельзя дочь обвенчать и потому должна писать просьбу, которую она посылает вместе с моим письмом чрез посольство завтрашний день. Теперь она тебя просит, чтоб ты повидался с графом Протасовым[47] и попросил его, чтоб он не замедлил присылкою позволения, это от него совершенно зависит, ибо Лонгинов[48] уже обещал все сделать с своей стороны, чтоб замедления никакого не было; то пожалуйста ты тотчас, как тебе только малейшая будет возможность ехать к Протасову, поезжай и упроси его постараться поспешить, чтоб по получении позволения успели бы их обвенчать до поста, до которого от сегодняшнего дня осталось 18 дней; если же будет какое-либо замедление, то им надо ждать еще две недели, что делает чрезвычайное расстройство барону Гюгелю по службе, ибо он не может приехать в Париж, не обвенчавшись, а просить ежеминутно отсрочки, ты сам знаешь, нехорошо. Протасова ты попроси, чтоб он поспешил, ему следует прислать попу позволение венчать, а Лонгинов пришлет от государя позволение, то Протасова бумага всех нужнее. Пожалуйста, Алексей, ты похлопочи об этом деле».

Наконец, свадьба Сашеньки Верещагиной состоялась. В конце июля Анна Григорьевна возвратилась в Петербург. Мать и дочь Верещагины навсегда остались в Германии.

В августе А. И. Философов покидает семью и едет в свите великого князя на маневры. Здесь он получает от жены неприятное письмо (от 19 августа 1837 г.) с рассказом о крупной ссоре между ее матерью и Е. А. Арсеньевой (оригинал по-французски):

«Мы теперь в полном одиночестве, так как в последний раз, как мы были у тетушек ⟨?⟩, у матушки с тетушкой Елизаветой произошла сцена, очень короткая, но такая, что заставила ее (матушку.—*А. М.*) принять решение больше туда не возвращаться; что касается меня, я буду ездить к ней как бы из уважения, но не так часто, как обычно, потому что я признаюсь тебе, что после всего, что я от нее слышала, всякий раз, как я ее видела, и манеру, с которой это было сделано, я начинаю чувствовать к ней полное равнодушие, несмотря на ее теперешнее горе, которое должно бы меня трогать; но она выказала недостаток деликатности и особенно чувства, говоря женщине, которая теряет детей и внуков, что тебе, матушка, хорошо, у тебя трое, а у меня один, так я никогда не думала говорить, чтоб Мишу простили к году, ты все выдумала сама и выдумала, выдумала; и все это потому, что матушка напомнила ей, как она в начале этой истории говорила, что будет счастлива, если его простят к концу года; ну, что же, она отрицала все это и, вся красная и вне себя, начала ругать матушку, тогда как я присутствовала, когда она говорила это матушке перед нашим отъездом за границу. Ты хорошо понимаешь, что раз она затронула чувствительную струнку матушки и напомнила ей все ее огорчения, говоря ей: „У тебя трое, тебе хорошо“, и особенно, когда это вероятно десятый раз, как она ей это говорила, тогда матушке ничего не оставалось делать, как подняться и уехать; возвратясь домой, она очень плакала, и я с нею. Итак, вот что у нас уже было неприятного, а приятного еще ничего нет; если это продлится зимою, то как я буду жалеть о том, что не осталась за границей, когда это зависело только от меня».

Но глубоко уважавший Е. А. Арсеньеву Философов не только не придал значения этой ссоре, но и постарался уладить конфликт между сестрами. 29 августа он пишет жене из Вознесенска (Елизаветградского уезда, Херсонской губ.) наставительное письмо (оригинал по-французски):

«Я желал бы, чтобы сцена между тетушкой и матушкой, о которой ты мне говоришь в своем письме, не имела бы места, особенно в твоем присутствии; тетушка, в уважение ее возраста и возбужденного состояния, в котором она находится, заслуживает снисхождения. Я далек, однако, от того, чтобы оправдывать ее—она должна была бы судить по своим собственным чувствам и щадить чувствительность матушки. Что касается тебя, то ты не должна из-за этого порывать свои отношения с нею—прежде всего потому, что ты—ее племянница, затем потому, что она втрое старше тебя, и потом для того, чтобы сохранить повод для сближения ее с матушкой, ибо, в сущности, я уверен, что они все-таки любят друг друга и раскаиваются обе в том, что позволили себе разгорячиться в припадке гневного порыва с обеих сторон, и что они с поспешностью ухватятся за случай заключить почетный мир.—5-е число будущего месяца[49]—очень хороший предлог. Во всяком случае ты должна, если только будешь на ногах, ехать в этот день к тетушке».

В следующем письме, от 1 сентября, А. И. Философов спешит порадовать тоскующую о внуке Е. А. Арсеньеву известием о готовящемся прощении Лермонтова:

«Тетушке Елизавете Алексеевне скажи, что граф Орлов[50] сказал мне, что Михайло Юрьич будет наверное прощен в бытность государя в Анапе, что граф Бенкендорф два раза об этом к нему писал и во второй раз просил доложить государю, что прощение этого молодого человека он примет за личную себе награду; после этого, кажется, нельзя сомневаться, что последует милостивая резолюция».

В это же время Анна Григорьевна, в письме от 31 августа, сообщает мужу о событии, взволновавшем всю многочисленную столыпинскую родню: о неожиданной помолвке Марии Аркадьевны Столыпиной, сестры Монго-Столыпина, с камер-юнкером И. А. Беком, устроенной родственниками девушки с материнской стороны, Мордвиновыми, без ведома Столыпиных, из которых Афанасий Алексеевич был даже ее опекуном. По этому поводу А. И. Философов, увидавшийся в Москве, на обратном пути с маневров, с родственниками жены, писал последней 6 октября 1837 г.:

«Дядюшка А⟨фанасий⟩ А⟨лексеевич⟩ очень огорчен поступком Мордвиновых—сердится слегка на Машу за то, что она не имела довольно твердости, чтобы не давать решительного слова, не посоветовавшись с ним, с матушкой[51] и с тетушкой Елизаветой Алексеевной... Дядюшка написал Мордвиновым очень колкое, но приличное письмо... По всему видно, что он глубоко тронут холодностию к нему Марьи Аркадьевны, так сказать, неблагодарностию, хотя и говорит, что ему все равно».

Возвратившись в Петербург, Алексей Илларионович нашел здесь ожидавшее его ответное письмо В. Д. Вольховского от 8 августа 1837 г. из Пятигорска*:

«Письмо твое, любезнейший и почтеннейший Алексей Илларионович, от 7/19 мая получил я только в начале июля в Пятигорске и вместе с ним нашел там молодого родственника твоего Лермантова. Не нужно тебе

* На письме—помета А. И. Философова: «Получено 11 октября 1837. С.-Петербург».

Любезнейший Алексей Илларионович!

не знаю буду ли иметь силы описать
вам постигшее меня несчастие, вы любите
меня примите участие. В убийственной моей горести
Мишынька по молодости и ветрености написал
стихи на смерть Пушкина и в конце написал не
прилично на щет придворных, я не совиняю его,
но не менее или еще и более страдаю что он виновен,
пережившей достойного мужа в тритцать пять лет,
оставшая у меня дочь, единственное сокровище на земли
отдала ее за муж и ее лишилась, остался сын ее
двух лет. вы чадолюбивой отец в поймете горесть
мою, в внуке моем я полагала все мое благо на земле
им существовала и им дышала, и может быть и его-
мою, хотела с ним ехать, но в старости
и в параличе меня не довезут живую, видно я
страшно прогневала бога что до [illegible]
нашего великого князя Михайла Павловича нет
здесь, он ангел покровитель вдовам и сиротам
он бы умилостивил государя, прогневанного моим

внуком, я бы так к ногам его от чего склонился бы
надо мною погибшей как Христос склонился над
плачущей вдовицей и воскресил единственного ея
сына, но его нет к кому прибегну незнаетная
без защитная. государь изволил написать его
тем же чином в нижегородской драгунской полк
в грузию и он на днях едет не посылает
мне смерти бог прощайте будьте здоровы не чаю
вейте горестную несчастную любящую вас так
истинно дружнему моему сердцу
готовую к услугам
Елисавету Арсеньеву

1837 года
6 марта

АВТОГРАФ ПИСЬМА Е. А. АРСЕНЬЕВОЙ К А. И. ФИЛОСОФОВУ ОТ 6 МАРТА 1837 г.

Центральный исторический архив, Ленинград

говорить, что я готов и рад содействовать добрым твоим намерениям на щет его: кто не был молод и неопытен? На первый случай, скажу, что он по желанию ген. Петрова, тоже родственника своего, командирован за Кубань в отряд ген. Вельяминова: два, три месяца экспедиции против горцев могут быть ему небесполезны—это предействительное прохладительное средство (calmant*), а сверх того лучший способ загладить проступок. Государь так милостив, что ни одно отличие не остается без внимания его. По возвращении Лермантова из экспедиции постараюсь действовать на щет его в твоем смысле.

. . . .

Весь твой Владимир Вольховский».

В октябре состоялось, наконец, помилование Лермонтова, который переводился в Гродненский гусарский полк, квартировавший в Новгороде, и в январе 1838 г. он явился в Петербург.

Серенькая жизнь в провинциальном городе не привлекала поэта, он мечтал об отставке, но этому решительно воспротивились его родственники[52], и он отправился в Новгород. Однако пробыл он там недолго.

В марте А. X. Бенкендорф, еще покровительствовавший поэту, ходатайствует о переводе Лермонтова в лейб-гвардии гусарский полк. Николай I приказал спросить об этом мнение вел. кн. Михаила Павловича, и тот (конечно, не без влияния А. И. Философова) ответил, что он на этот перевод «совершенно согласен».

III

О прошлогодней ссоре между сестрами, Е. А. Арсеньевой и Н. А. Столыпиной, больше не было помину. Обе родственные семьи жили дружно и постоянно виделись. Так, в начале октября того же 1838 г. Анна Григорьевна, после рождения сына Николая, пишет находящемуся за границей мужу (оригинал по-французски):

«Я хорошо себя чувствую, вчера я покинула спальню и вечером составила партию (в карты.—*А. М.*) тетушке Елизавете».

К этому времени относится теплое, сердечное письмо** к А. И. Философову Е. А. Арсеньевой, глубоко благодарной за хлопоты о ее любимце:

«Любезнейший и достойной любви Алексе‹й› Ларионович.

Вам хотелось иметь картинку рисования Миши, посылаю вам с бюста рисованную карандашом; а как говорят, что старухи любят хвалиться детьми, думаю от того, что уже собою нечем хвалиться, то посылаю вид кавказских гор, он там на них насмотрелся и приехав сюда нарисовал. Забловской[53] очень хвалил эту картину и мне хотелось, чтоб у вас была хорошая картина его рисования. С чувством искренней любви остаюсь вам

покорная ко услугам

Елизавета Арсеньева.

1838 года
29 октября».

В том же 1838 г. генерал-майор А. И. Философов назначается воспитателем великих князей Николая и Михаила Николаевичей. Но если служебное положение А. И. Философова было блестяще, то материальное оставляло желать много лучшего. Светская жизнь, поездки жены и тещи за границу, воспитание детей, которых в 1839 г. было уже четверо, брали много средств. Желая создать состояние, жена

* Успокаивающее.

** Письмо занимает одну страницу почтовой бумаги обыкновенного формата.

и теща Алексея Илларионовича, по советам дяди Афанасия Столыпина, устраивают винокуренный завод, а затем, в 1839 г., покупают большое имение (село Никольское, Кемля тож, в Лукояновском уезде, Нижегородской губ.), с суконной фабрикой в нем. Для всех этих предприятий занимаются деньги под векселя у богатых родственников Столыпиных. К 1 октября 1840 г. долги А. И. Философова, скромного человека, при женитьбе рассчитывавшего жить только на свое жалованье, достигли солидной суммы—767.320 рублей на ассигнации. Одних процентов в год нужно было платить 52 тысячи. Между тем ни винокуренный завод, ни суконная фабрика не оправдали себя, вызвав лишь дальнейшие крупные расходы.

Из своих родственников по жене Философов не был должен, кажется, лишь одной Е. А. Арсеньевой, которая сама нуждалась в деньгах. Так, 26 октября 1839 г. Аф. А. Столыпин пишет Философовым:

«Из имеющихся у вас моих денег пожалуйста потрудитесь выдать сестрице Елизавете Алексеевне шесть тысяч рублей на ассигнации».

Впрочем, 24 ноября Столыпин (вероятно, из сочувствия к Философовым, не смогшим в течение месяца собрать нужную сумму) сообщает последним:

«Выдачею денег сестрице Елизавете Алексеевне и Алексею Григорьевичу[54] не затрудняйтесь, ибо я с сею же почтою оные деньги сполна отправил к Алексею Григорьевичу».

К апрелю 1840 г. относится письмо Лермонтова к А. И. Философову, написанное поэтом во время заключения в Ордонанс-гаузе после дуэли с Барантом (публикуется в настоящем томе «Литературного Наследства»).

В начале февраля 1841 г. Лермонтов в последний раз приезжает в Петербург.

А. И. Философов пытается привлечь сочувствие высокопоставленных лиц к судьбе молодого поэта. По его просьбе Лермонтов приготовил для чтения при дворе наследника Александра Николаевича список «Демона». Предварительно поэт еще раз исправил свою поэму и удалил из списка оставшийся в подлинной рукописи поэмы диалог Тамары с Демоном: «Зачем мне знать твои печали?». Сам поэт приглашения на чтение своей поэмы не получил.

По словам А. И. Философова, «высокие особы» по прочтении поэмы дали не очень благосклонный отзыв о ней: «Поэма, слов нет, хороша, но сюжет ее не особенно приятен. Отчего Лермонтов не пишет в стиле „Бородина“ или „Песни про царя Ивана Васильевича“?»[55].

Однако, несмотря на все старания друзей и родственников, удалось добиться для поэта только увеличения срока отпуска. В конце апреля 1841 г., по приказанию дежурного генерала Клейнмихеля, вызванному настояниями Бенкендорфа, теперь ненавидевшего Лермонтова, поэт должен был в 48 часов покинуть Петербург.

В начале августа, во время красносельских маневров, в присутствии дежурного генерала А. И. Философова, Николай I получил донесение о гибели Лермонтова.

Прямо от царя потрясенный Алексей Илларионович отправился к другу и родственнику Лермонтова, А. П. Шан-Гирею, и сообщил ему страшную весть. Надо было подготовить к ней бабушку. Узнав о смерти внука, она перенесла апоплексический удар. Ничто больше не привязывало ее к Петербургу, и А. П. Шан-Гирей отвез ее в Тарханы.

Родные не забывают ее. В сентябре ее навещает племянник, дипломат Н. А. Столыпин, которому А. П. Шан-Гирей передает для Дмитрия Аркадьевича Столыпина автограф поэмы «Демон».

20 октября 1841 г. Аф. А. Столыпин пишет А. И. Философову:

«Жена поехала к сестре Елизавете Алексеевне и потому сама не пишет».

А спустя две недели, в письме от 3 ноября, сообщает:

«Несчастная сестрица Елизавета Алексеевна до сих пор не успокоена пензенским преосвященным,—видно он сердится за участие, принятое графом Протасовым.—При сем прилагаю разговор преосвященного с Павлом Петровичем Шангиреем[56], из которого ясно видно нерасположение преосвященного.

Сделай дружбу, любезный друг, попроси графа Протасова, чтобы он взошел в сие обстоятельство.

Право стыдно, что у нас в России, в 19 столетии, епархиальные архиереи говорят помещикам, что им нечего делать с пьяными и развратными священниками».

Речь идет, конечно, о погребении тела покойного поэта в Тарханах и о церковном поминовении его, в чем отказывали бабушке и тарханское духовенство и пензенский архиерей. Для разрешения вопроса потребовалось вмешательство влиятельных родственников, действовавших через обер-прокурора «святейшего» синода.

Дело тянулось долго.

В перечне бумаг по делу о перевозе тела М. Ю. Лермонтова в Тарханы читаем:

«8) Ответ архиерея февраля 1842 г., „что я вчера, вследствие отношения г. синодального обер-прокурора по сему же предмету, велел консистории сделать надлежащее предписание тарханским священникам“»[57].

Наконец, 23 апреля 1842 г. тело поэта, привезенное из Пятигорска, нашло успокоение в родных Тарханах, рядом с могилой матери.

В октябре 1843 г. у Философовых родилась дочь Ольга. Алексей Илларионович не забывает известить об этом и старушку Арсеньеву и в ответ получает сердечное письмо*, попрежнему дышащее особенной приязнью к верному другу и защитнику ее внука:

«Благодарю вас, любезнейший Алексей Ларионович, за память ⟨о⟩ горестной старухе уведомлением ⟨о⟩ прибавлении вашего семейства; да благословит господь бог новорожденную и чистосердечное желание мое иметь ей такого супруга, каковы вы; Анне Григорьевне желаю совершенного здоровья и обоим вам утешения в детях ваших; сестрице Наталье Алексеевне желаю быть обрадованной благополучным разрешением Марьи Васильевны[58]. Душевно вас уважающая

Елизавета Арсеньева.

1843 года
25 октября».

В письме к управляющему своего имения Кемля (от 3 июня 1844 г.) А. И. Философов говорит:

«Прошу вас письмо на имя матушки Натальи Алексеевны, которое вместе с сим на почту в Кемлю отправлено, переслать немедленно в село Тарханы Чембарского уезда Пензенской губернии, если вы разочтете, что оно там ее еще застанет».

12 июня 1845 г. Аф. А. Столыпин пишет А. И. Философову:

«Я чрез несколько часов выезжаю в низовые наши места, но, к сожалению моему, к вам в Кемлю завернуть мне невозможно, ибо еду к сестре Елизавете Алексеевне, а дорога к ней через Тамбов».

Это последнее упоминание об Е. А. Арсеньевой в родственной переписке Столыпиных и Философовых.

---

* Письмо занимает одну страницу почтовой бумаги обыкновенного формата.

IV

Е. А. Арсеньева скончалась 16 ноября 1845 г. Младшая сестра ее, теща А. И. Философова, Н. А. Столыпина, не надолго пережила ее и умерла 23 ноября 1851 г.

Теперь управление имениями, винокуренным заводом и суконной фабрикой переходит в руки Анны Григорьевны Философовой. Муж был ей плохим помощником. Она руководится во всем советами дядюшки Афанасия Алексеевича.

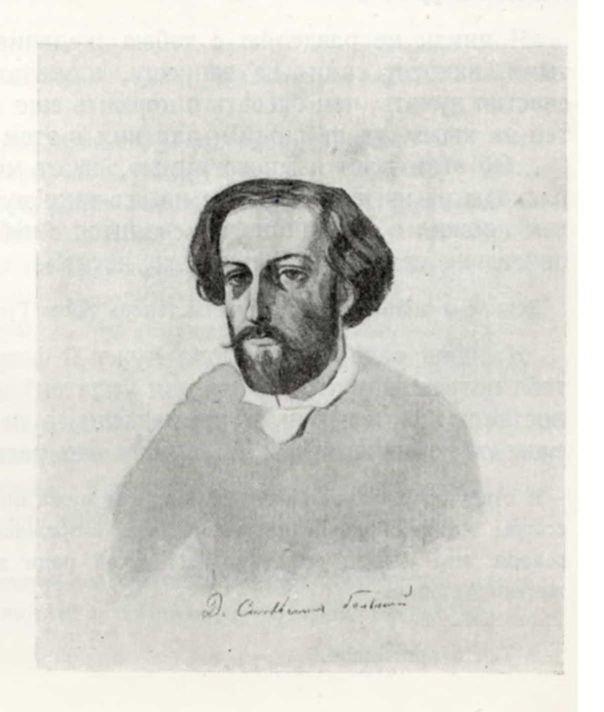
Анна Григорьевна была достойной дочерью своей матери, властной помещицы-предпринимательницы.

Если письма ее мужа к управляющим в высшей степени мягки и деликатны, то стиль ее писем резок и решителен. Управляющему своим имением Кемля она пишет:

«Степан Павлов, ...изволь посадить свою дочь Александру в деловую учиться вышивать, мне барышень в деревне не нужно, ежели бы ты был верный слуга, то я могла бы еще сделать тебе снисхождение... Советую тебе об себе подумать».

В служебном отношении Алексей Илларионович продолжает свою блестяще начатую карьеру. В 1842 г. он произведен в генерал-адъютанты, в 1852 г., с совершеннолетием великих князей Николая и Михаила, назначен попечителем к ним. В 1854 г., в начале Восточной войны, он заведует кронштадтской артиллерией и приводит крепость в оборонительное положение, а потом сопровождает великих князей в их поездке в действующую армию в Кишинев и Крым. Наконец, в 1859 г. его производят в генералы-от-артиллерии.

В 1856 г. Философов едет с вел. кн. Михаилом Николаевичем в Германию. Там, в Карлсруэ, в 1856—1857 гг. он издает запрещенную тогда в России поэму Лермонтова «Демон»[59], способствует ее успеху среди высокопоставленных лиц и тем ускоряет ее напечатание полностью и в России[60]. Он же издает в 1857 г. и поэму «Ангел смерти», посвященную Лермонтовым Сашеньке Верещагиной, по рукописи, принадлежавшей последней.



Д. А. СТОЛЫПИН

Акварель неизвестного художника из альбома Дмитрия Столыпина

Институт литературы, Ленинград

Изданные книжки были розданы высокопоставленным лицам, родственникам и друзьям Философова. В его архиве имеется ряд благодарственных писем некоторых лиц за присылку им этих изданий. Так, директор Публичной библиотеки бар. М. А. Корф по получении второго карлсруйского издания «Демона» писал Философову 12 июня 1857 г.:

«Ваши книжечки увеличат число наших иностранно-русских изданий и останутся навсегда памятником просвещенной любви вашей и к любимому народному поэту, и к нашему славному книгохранилищу и, наконец, немножко, к ее директору, искренно любящему и уважающему его, как вы выражаетесь, современника и почти товарища».

Заслуга А. И. Философова в деле издания этих произведений Лермонтова становится тем значительнее и тем ярче свидетельствует о благоговейном почитании им памяти поэта, если мы учтем, что издание это, не принеся дохода, потребовало денежных средств, а материальное положение А. И. Философова в то время уже было очень шатким. Оно становится исключительно тяжелым после крестьянской реформы 1861 г., когда распавшаяся цепь крепостной зависимости «ударила одним концом по барину, другим—по мужику».

Семь человек детей (пять сыновей и две дочери[61]) требовали все бо́льших расходов на воспитание и образование. Много средств брала придворная жизнь (Анна Григорьевна была назначена гофмейстериной двора жены вел. кн. Михаила Николаевича Ольги Федоровны, а дочери—фрейлинами). Два сына вышли в офицеры и безрассудно тратили деньги на кутежи с товарищами. Старшая дочь Адина (Александра) заболевает туберкулезом, что заставляет Анну Григорьевну бросить управление имениями на мужа и вместе с дочерьми и маленьким сыном уехать надолго за границу.

Между тем имения с винокуренным заводом и суконной фабрикой дают только убытки. Надвигалось разорение. В письме от 15/27 января 1864 г. из Рима Анна Григорьевна, поздравляя мужа с днем рождения, не может удержаться от горьких и жестких фраз:

«Я никак не разделяю с тобою желание видеть моих сыновей женатыми, захотят сами—не запрещу, а желать—нисколько; не вижу себе счастья думать, чем одевать и кормить еще детей их и драть пятерых чертей за хвост, да не вижу и для них в этом большого счастья.

...Об этом всем я много думаю, да от моих дум доходу мало, скорей расходы на изгнание желчи; но все-таки лутче думать, чем лишь как ты век прожил в ожидании, что свалится с неба на голову, а, кроме бревна, ничего не свалится, бревны эти летят!».

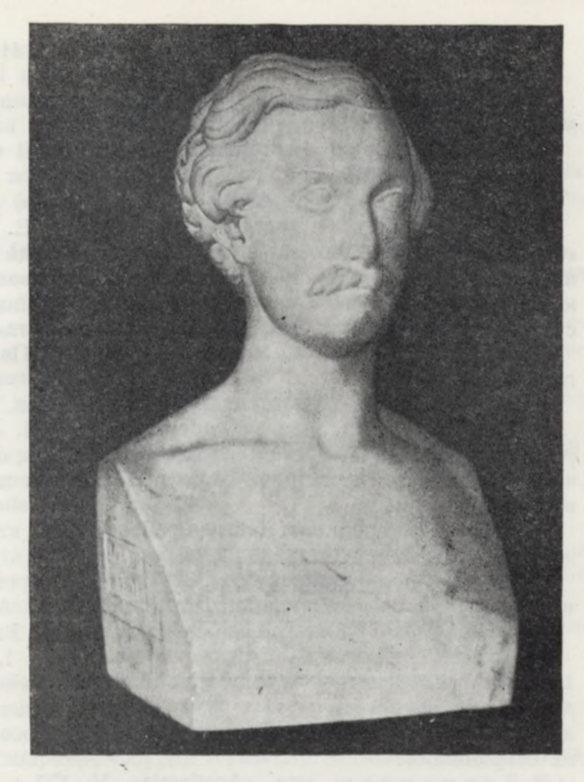
Деньги и только деньги нужны теперь Анне Григорьевне.

«Я очень рада,—пишет она мужу 9 февраля того же 1864 г.,—когда тебя потревожит кто-нибудь для уплатов* каких-нибудь долгов, тебе как поставят нож к горлу, то ты найдешь, а то все остается на шее, а в кармане тоже ничего нет; на бумаге же рассчитал кучу».

В ответ на робко выраженное желание мужа помочь внучатам своей единственной сестры Анна Григорьевна решительно возражает (письмо от 6 апреля 1864 г.), говоря, что нельзя своих родных детей ради этих сирот бросить на солому, и жестко заявляет:

---

* Так в оригинале.



А. А. СТОЛЫПИН-МОНГО
Мраморный бюст неизвестного скульптора
Литературный музей, Москва

«Оттого-то я так и думаю о куске хлеба дочерям и в духовной запрещу им за бедного выходить замуж; по-моему, это просто грех; лутче оставайся старой девой, голодая одна, чем с десятью человеками детьми, и какое тут может быть счастье?».

В том же 1864 г. А. И. Философов по распоряжению Александра II получает безвозмездно 60 тысяч рублей из казны на покрытие своих долгов. Но это была лишь капля в море.

В довершение всех несчастий в октябре 1864 г. умирает Аф. А. Столыпин, человек большой житейской опытности и прекрасный хозяин. Философовы лишились верного друга и советника.

Насколько был велик среди многочисленных родственников авторитет А. И. Философова, свидетельствует письмо к нему А. П. Шан-Гирея от 29 октября 1864 г., заявлявшего, что после смерти дяди Афанасия Алексеевича он, Философов, становится теперь старшим в роде («l'ancien de la famille»).

Между тем денежные дела Алексея Илларионовича все более и более запутываются. В 1869 г. он, почти 70-летний старик, заслуженный боевой генерал, насчитывавший более пятидесяти лет беспорочной службы, обращается к царю с отчаянным письмом, умоляя спасти его от позора неминуемого разорения путем выдачи ссуды. Ссуда была разрешена, разорение отсрочено.

А. И. Философов скончался в Париже 18 октября 1874 г. Тело его, согласно выраженному им при жизни желанию, было привезено в Россию и погребено в родном гнезде Философовых, селе Загвоздье. Три года спустя рядом с отцом был похоронен старший сын Дмитрий, полковник лейб-гвардии конного полка, убитый во время русско-турецкой войны, в 1877 г.

Анна Григорьевна Философова, родственница и вторая любовь Лермонтова, намного пережила мужа. Она умерла 15 июля 1892 г. в Париже и погребена там же, на Монмартрском кладбище.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Хранится в Центральном государственном историческом архиве, Ленинград. Материалы фонда публикуются впервые.

2 Лермонтов, изд. «Academia», V, 368.

3 Там же, 367.

4 Там же, 510. Подлинник по-французски, цитируем перевод.

5 Вспомним хотя бы восторженный отзыв о Е. А. Арсеньевой М. Н. Лонгинова: «Она была женщина чрезвычайно замечательная по уму и любезности... Не знаю почти никого, кто бы пользовался таким общим уважением и любовью, как Елизавета Алексеевна. Что это была за веселость, что за снисходительность! Даже молодежь с нею не скучала, несмотря на ее преклонные лета».—«Современник» 1856, № 6, 163.

6 Лермонтов, изд. «Academia», V, 529. Подлинник по-французски, цитируем перевод.

7 См. П. Висковатов, М. Ю. Лермонтов. Жизнь и творчество, М., 1891, 263.

8 Лермонтов, изд. «Academia», V, 512. Подлинник по-французски, цитируем перевод.—В последнем отрывке идет речь о поясном изображении фантастического предка Лермонтова—Лермы, сделанном поэтом в 1830—1831 гг. на стене в доме Лопухиных.

9 Своими двоюродными сестрами Лермонтов, как известно, называл молоденьких двоюродных сестер своей покойной матери.

10 Тетради Лермонтова 1829—1830 гг. с цитированными нами записями хранятся в Рукописном отделении Института литературы Академии наук СССР.

11 Хранится в Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Ленинград.

12 «Русский некрополь в чужих краях» (вып. I, «Париж и его окрестности», П., 1915, 91) указывает дату рождения А. Г. Столыпиной—31 декабря 1815 г. Однако даты рождения на могильных памятниках указывались не на основании документов, а со слов родственников. В архиве А. И. Философова документов о возрасте А. Г. не сохранилось.

13 Лермонтов, изд. «Academia», V, 127.

14 Пашенька—не Павел Евреинов, как считали до сих пор, а московская приятельница Анны Григорьевны, Параскева Дмитриевна Столыпина, дочь Дмитрия Алексеевича и Екатерины Аркадьевны Столыпиных, владельцев Середникова. В «Родословном сборнике дворянских фамилий» В. Руммеля и В. Голубцова (Спб., 1887, II) не отмечены ни она, ни сестра ее Мария Дмитриевна (в замужестве Паскевич). 24 июля 1834 г. А. И. Философов писал жене из Москвы: «Пашенька мне необыкновенно понравилась. Какая разница с Лизою (сестра Пашеньки, Елизавета Дмитриевна.—*А. М.*)! Дружбу твою с первою я вполне понимаю, вы во многом похожи, жаль, что не она, а Лиза живет в Петербурге».

15 Лермонтов, изд. «Academia», V, 516. Подлинник по-французски, цитируем перевод.

16 Там же, 513. Подлинник по-французски, цитируем перевод.

17 См. письмо к Лермонтову Сашеньки Верещагиной (там же, 415), а также у П. Мартьянова, Новые сведения о Лермонтове.—«Дела и люди века», Спб., 1893, II, 154. До сих пор ошибочно называлось письмом старшей сестры Верещагиной; в действительности, как видно из материалов архива А. И. Философова, Сашенька была единственной дочерью.

18 Согласно метрической выписи, сохранившейся в его архиве. В энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона и в «Русском биографическом словаре» ошибочно указан 1799 г.

19 По свидетельству М. Н. Лонгинова, Лермонтов тоже особенно любил Афанасия Алексеевича.

20 В момент написания этого письма В. Н. Столыпиной (урожд. Мордвиновой) уже не было в живых (ум. 4 января 1834 г.).

21 Сын сестры Ю. П. Лермонтова, Авдотьи Петровны.

22 Меншиков Александр Сергеевич—финляндский генерал-губернатор.

23 В «Описи письмам и бумагам лейб-гвардии гусарского полка корнета Лермонтова», составленной при обыске у него 20 февраля 1837 г., значится: «Письмо родственника Пожогина с уведомлением о переходе на службу из Финляндии в Россию» (П. Висковатов, цит. соч., приложения, 16).

24 Письмо от 10 августа 1834 г. из Тулы.

25 Письмо от 24 августа 1834 г. из Тулы. Речь идет о выпуске из Школы гвардейских подпрапорщиков. Алеша меньшой (в отличие от Алексея Григорьевича, брата Анны Григорьевны)—Алексей Аркадьевич Столыпин.

[26] День именин наследника-цесаревича Александра Николаевича.

[27] Письмо от 25 сентября [1834 г.] из Орла.

[28] Был возведен в графское, Римской империи, достоинство в 1803 г.

[29] О Комаровских см.: «Записки графа Евграфа Федотовича Комаровского», Спб., 1914, и «Записки графа Николая Егоровича Комаровского», М., 1912.

[30] Умерла в младенчестве, так же как и следующий за ней ребенок Философовых Михаил. Позднее у Философовых был другой сын, носивший то же имя; см. примеч. 58-е и 61-е.

[31] Деревня Пеля Хованская в Нижегородской губ., с 500 душ крестьян.

[32] Свекор Анны Павловны Философовой. См. А. Тыркова, Анна Павловна Философова и ее время, 1915, I, 26.

[33] Теперь становится понятным, чем вызывалось то странное, но несомненное расположение великого князя к поэту, о котором неоднократно говорили биографы Лермонтова: за спиной Михаила Павловича стоял его адъютант А. И. Философов.

[34] 6 мая А. И. Философов в письме к жене из Нарвы еще передает поклон «тетушке Елизавете Алексеевне».

[35] А. Шан-Гирей, М. Ю. Лермонтов.—«Русское Обозрение» 1890, кн. VIII, 738.

[36] Выражение Лермонтова в письме к С. А. Раевскому от 16 января (1836 г.); см. Лермонтов, изд. «Academia», V, 388.

[37] Там же.

[38] Д. Абрамович ошибочно считал Елизавету Аркадьевну сестрой А. А. Столыпина (Монго), см. Лермонтов, Акад. изд., IV, 402; на самом деле она была сестрой Екатерины Аркадьевны Столыпиной, владелицы Середникова.

[39] В начале февраля он выехал за границу, сопровождая вел. кн. Михаила Павловича.

[40] П. Щеголев, Книга о Лермонтове, Л., 1929, 269.

[41] Там же, 271.

[42] А. А. Столыпин (Монго).

[43] Устинов Михаил Александрович—шурин Афанасия Алексеевича Столыпина.

[44] Е. А. Арсеньева.

[45] Вспомним сожаление, выраженное А. И. Философовым в 1834 г. в письме к невесте о том, что, не зная всех обстоятельств дела Пожогина-Отрошкевича, он не сможет сам составить письмо для Арсеньевой.

[46] От 6 марта 1837 г. Выше приведено нами полностью.

[47] Протасов Николай Александрович (1799—1855), граф—генерал-от-кавалерии, обер-прокурор «святейшего» синода.

АНГЕЛЪ СМЕРТИ.

ВОСТОЧНАЯ ПОВѢСТЬ.

соч.

М. Ю. ЛЕРМОНТОВА.

"Печатано съ тетради, писанной собственною рукою автора и хранящейся у одной изъ его родственницъ, имени которой и посвящена эта повѣсть.

„1831 года Сентября 4го дня."

КАРЛСРУЭ.

ВЪ ПРИДВОРНОЙ ТИПОГРАФІИ В. ГАСПЕРА.

1857.

ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ ПЕРВОГО ИЗДАНИЯ „АНГЕЛА СМЕРТИ“. КАРЛСРУЭ, 1857 г.

Литературный музей, Москва

[48] Лонгинов Николай Михайлович (1775—1853)—статс-секретарь, действительный тайный советник, член Государственного совета, сенатор, родственник Е. А. Арсеньевой со стороны Арсеньевых.

[49] 5 сентября—именины Е. А. Арсеньевой.

[50] Орлов Алексей Федорович (1787—1862), граф, с 1856 г. князь—любимец Николая I, генерал-адъютант, усмиритель восстания 14 декабря 1825 г.; в 1844 г.—шеф жандармов, в 1856 г.—председатель Государственного совета и комитета министров.

[51] Н. А. Столыпиной.

[52] См. письмо Лермонтова к М. А. Лопухиной от 15 февраля ⟨1838 г.⟩.—Лермонтов, изд. «Academia», V, 395.

[53] Заболотский Петр Ефимович (1803—1866)—художник, впоследствии академик живописи. Давал Лермонтову уроки рисования. В 1837 г. написал портрет Лермонтова, в 1839 г.—портреты А. Г. Философовой, ее брата А. Г. Столыпина и А. А. Монго-Столыпина (см. С. Эрнст, Картины русских художников в собрании Е. Г. Шварца.—«Старые Годы» 1916, № 1-2. Ср. «М. Ю. Лермонтов в портретах». Предисловие и вступительная статья И. Зильберштейна, М., изд. Государственного литературного музея, 1941, 20—22).

[54] Столыпин, брат А. Г. Философовой.

[55] П. Мартьянов, Висковатовский список поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон» в императорской Публичной библиотеке.—«Дела и люди века», Спб., 1896, III, 88.

[56] П. П. Шан-Гирей (ум. в 1864 г.) был женат на Марье Акимовне Хастатовой, родной племяннице Е. А. Арсеньевой и двоюродной сестре А. Г. Философовой, жил по соседству с Тарханами, в деревне Апалихе. Записи разговора его с пензенским архиереем в архиве А. И. Философова не сохранилось.

[57] П. Висковатов, цит. соч., приложения, 24.

[58] Марья Васильевна (1817—1883), урожд. кнж. Трубецкая—жена Алексея Григорьевича Столыпина. По поводу женитьбы последнего Философов в январе 1839 г. писал Н. Н. и В. И. Анненковым: «Странно: перед моей свадьбой в школе умер Миша Столыпин, а после свадьбы брата Алексея та же участь постигла Александра Столыпина». Единственный сын Столыпиных, Николай Алексеевич, носил в семье ласкательное имя Бульки. Вторым браком М. В. Столыпина была за кн. Сем. Мих. Воронцовым. Марья Васильевна и ее сын выведены в повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат». В архиве А. И. Философова сохранилось любопытное письмо к нему сына его, 11-летнего Миши, в котором сообщается: «Булька написал письмо Адине, он сочинил стихи на смерти ⟨sic!⟩ Хаджи-Мурат⟨а⟩, но я не думаю, что это он их написал». Адина—старшая дочь А. И. Философова, Александра.

[59] Историю напечатания поэмы см. в моей статье «Последняя редакция „Демона"», в настоящем томе «Литературного Наследства».

[60] В 1860 г. в Сочинениях Лермонтова под ред. С. Дудышкина.

[61] Дмитрий (1837—1877)—полковник л.-гв. конного полка, адъютант в. кн. Михаила Николаевича; Николай (р. 1838)—художник-любитель, почетный общник Академии художеств; Александра (р. 1840)—фрейлина; Михаил (р. 1841)—офицер; Ольга (р. 1843)—фрейлина; Алексей (1845—1908)—камер-юнкер; Владимир (р. 1857).

ПРИЛОЖЕНИЕ

СПИСОК РОДСТВЕННИКАМ ЛЕЙБ-ГВАРДИИ ГУСАРСКОГО ПОЛКА РОТМИСТРА СТОЛЫПИНА

1. Отставной артиллерии штабс-капитан Афанасий Алексеевич Столыпин с супругою[1].
4. Генерал-маиорша Анна Григорьевна Философова.
2. Действительная статская советница Катерина Петровна Олсуфьева с дочерью[2].
3. Л.-гв. конного полка ротмистр Валериан Григорьевич Столыпин.
5. Генерал-маиорша Катерина Аркадьевна Столыпина с дочерью[3].
7. Генерал-маиор Алексей Илларионович Философов.
6. Гвардии порутчица Елизавета Алексеевна Арсеньева.
8. Л.-гв. Семеновского полка порутчик Еким Екимович Хастатов[4].
9. Камер-юнкер Николай Аркадьевич Столыпин[5].
10. Л.-гв. гусарского полка порутчик Алексей Аркадьевич Столыпин[6].

11. Л.-гв. конного полка юнкер Дмитрий Аркадьевич Столыпин[7].

12. Л.-гв. конной артиллерии юнкер Аркадий Дмитриевич Столыпин[8].

13. Л.-гв. гусарского полка корнет Михайла Юрьевич Лермантов.

17. Церемониймейстер двора е. и. в. Александр Всеволодович Всеволожский с супругою[9].

18. Церемониймейстер двора е. и. в. Никита Всеволодович Всеволожский с супругою[10].

19. Камер-юнкер Николай Алексеевич Всеволожский с супругою[11].

20. Генерал-маиор Иван Петрович Вешняков с супругою[12].

16. Подполковник Аполлон Андреевич Запольский с супругою[13].

16. Генерал-маиор Леонтий Васильевич Дубельт[14].

16. Кавалергардского е. и. в. полка корнет Николай Леонтьевич Дубельт[15].

21. Л.-гв. кирасирского его в. полка полковник Петр Павлович Пущин[16].

22. Л.-гв. кирасирского его в. полка ротмистр Всеволод Павлович Пущин[17].

23. Отставной гвардии полковник Ираклий Григорьевич Пересекин.

24. Отставной гвардии ротмистр Николай Иванович Нечаев с супругою.

26. Л.-гв. I артил. бригады капитан Андрей Иванович Чарыков[18].

27. Отставной полковник Иван Александрович Шахматов.

15. Коллежский ассесор Петр Матвеевич Олсуфьев[19].

14. Кавалергардского ее и. в. полка ротмистр Александр Матвеевич Олсуфьев[20].

25. Коллежская советница Елизавета Аркадьевна Верещагина.

28. Генерал-маиор Павел Иванович Петров с дочерью[21].

ПРИМЕЧАНИЯ

Публикуемый список составлен шурином А. И. Философова, Алексеем Григорьевичем Столыпиным (впоследствии—полковник л.-гв. гусарского полка. Был женат на кн. М. В. Трубецкой. Ум. 21 августа 1847 г.). Он был переписан писарской рукой, после чего А. Г. Столыпин собственноручно исправил и озаглавил его, расставил нумерацию и добавил шесть имен (двух Дубельтов, двух Олсуфьевых, Е. А. Верещагину и П. И. Петрова).

Список не датирован, но его безошибочно можно отнести к периоду с 6 декабря 1836 г. (в этот день А. И. Философов был произведен в генерал-майоры) по 27 февраля 1837 г. (дата приказа о переводе л.-гв. гусарского полка корнета Лермонтова в Нижегородский драгунский полк прапорщиком). Он далеко не полный: в нем отсутствуют, напр., мать А. Г. Столыпина, Евреиновы, Шан-Гиреи, Сашенька Верещагина, сестры А. А. Монго-Столыпина, упоминается только одна дочь Е. А. Столыпиной и т. д. Тем не менее список представляет большой интерес, так как расширяет наши небогатые сведения о родственном окружении Лермонтова, приходившегося близким родственником А. Г. Столыпину (бабушка Лермонтова, Е. А. Арсеньева, и мать А. Г. Столыпина, Наталья Алексеевна, вышедшая замуж за своего однофамильца Григория Даниловича Столыпина, были родными сестрами).

Здесь мы публикуем окончательный, беловой текст списка с поправками и вставками А. Г. Столыпина, сохранив и его загадочную нумерацию. Однако, судя по тому, что под первым номером поставлен глубоко уважавшийся всеми родными, общепризнанный глава столыпинского рода—Аф. Ал. Столыпин, а остальные начальные номера получили ближайшие родственники А. Г. Столыпина, можно догадываться, что путем нумерации автор стремился отметить большую или меньшую родственную близость к тому или другому лицу. Это подтверждает и тот факт, что некоторые из перечисленных родственников (Запольские и Дубельты) получили один и тот же номер. В списке они находятся рядом, следовательно, здесь не описка, и одинаковые цифры поставлены автором вполне сознательно.

Так как краткие биографические сведения о большинстве упоминаемых здесь лиц приведены нами выше, то здесь ограничиваемся по отношению к ним лишь некоторыми дополнительными данными.

[1] Был женат на Марии Александровне Устиновой.

[2] В неизданной переписке А. И. и А. Г. Философовых неоднократно встречаются упоминания о родственницах последней, Олсуфьевых, повидимому, очень близких к семье Н. А. Столыпиной, причем Лиза Олсуфьева называется кузиной Анны Григорьевны.

[3] Род. 6 января 1791 г., ум. 8 декабря 1853 г. Вдова брата Е. А. Арсеньевой ген.-майора Дмитрия Алексеевича Столыпина (в первом браке была за А. В. Воейковым). Дочери ее: Елизавета (ум. 25 марта 1895 г.), Параскева и Мария Дмитриевны. Здесь подразумевается, вероятно, Елизавета Дмитриевна, жившая в Петербурге.

[4] Двоюродный дядя Лермонтова и двоюродный брат автора списка. На Кавказе, на самой границе русских владений, у него было имение, за что его называли в шутку «передовым помещиком Российской империи». По словам М. Н. Лонгинова, в рассказе «Бэла» Лермонтов использовал происшествие, случившееся с Е. Е. Хастатовым.

[5] Род. 27 июня 1814 г., ум. 1 февраля 1884 г. Тайный советник, дипломат. Поверенный в делах в Карлсруэ, потом посланник в Вюртемберге и Нидерландах. Был женат на Марии Алексеевне Сверчковой.

[6] Род. 14 ноября 1816 г., ум. 10 октября 1858 г. Ближайший друг Лермонтова, бывший с ним на Кавказе в 1837 и 1841 гг. О нем см. в статье М. Лонгинова, М. Ю. Лермонтов.—«Русская Старина» 1873, VII, 381—383.

[7] Род. 15 января 1818 г., ум. 30 октября 1893 г. Брат двух предыдущих. Служил в л.-гв. конном полку. По смерти Лермонтова получил в собственность рукопись-автограф «Демона» (в последней редакции, которая была издана в 1857 г. в Карлсруэ А. И. Философовым).

[8] Род. 25 декабря 1821 г., ум. 17 ноября 1899 г. Сын Д. А. и Е. А. Столыпиных (см. примеч. 3-е). Генерал-от-артиллерии, ген.-адъютант. Первым браком был женат на Устиновой, вторым—на кн. Наталье Михайловне Горчаковой. Двоюродный дядя Лермонтова и двоюродный брат автора списка. Отец реакционного министра внутренних дел П. А. Столыпина, убитого Богровым.

[9] Род. 14 сентября 1794 г., ум. 1 мая 1864 г. Действительный статский советник. Был женат на кн. Софье Ивановне Трубецкой (род. 25 июля 1800 г., ум. 31 июля 1852 г.). Об отце Александра и Никиты Всеволожских А. И. Философов 1 мая 1836 г. писал своим родителям: «Сегодня еду на похороны Всеволода Андреевича Всеволожского... Он был двоюродный дядя Анюты» (т. е. Анны Григорьевны Философовой.— *А. М.*).

[10] Род. в 1799 г., ум. 28 июля 1862 г. Брат предыдущего. Действительный статский советник, гофмейстер. Был женат дважды. В списке имеется в виду его вторая жена, Екатерина Арсеньевна, урожд. Жеребцова (1800—1852).

[11] Двоюродный брат двух предыдущих. Был женат на Пелагее Никитичне Клушиной.

[12] Род. 7 августа 1791 г., ум. 5 мая 1841 г. Гофмейстер двора в. кн. Михаила Павловича. Был женат на кн. Хованской. О Вешнякове имеются упоминания в неизданной переписке А. И. и А. Г. Философовых.

[13] О Наталье Ивановне Запольской см. ниже, в моей публикации «Воспоминания И. П. Забеллы о Лермонтове».

[14] Род. в 1792 г., ум. 27 апреля 1862 г. Генерал-от-кавалерии, управляющий III отделением. Жена его—Анна Николаевна, урожд. Перская (1800—1853), племянница гр. Н. С. Мордвинова (дочь его сестры Елизаветы Семеновны). Из переписки Дубельта с А. И. Философовым видно, что он принимал большое участие в детях Аркадия Алексеевича и Веры Николаевны Столыпиных, особенно в судьбе Марии Аркадьевны Столыпиной.

[15] Род. 29 октября 1819 г., ум. 14 июня 1874 г. Ген.-лейтенант.

[16] Род. 20 октября 1799 г., ум. 11 августа 1875 г. Ген.-лейтенант. Родственник А. Г. Столыпина по матери, Елизавете Андреевне, урожд. Всеволожской (сестре упоминавшегося выше Всеволода Андреевича Всеволожского).

[17] Род. 2 февраля 1803 г., ум. 27 июля 1865 г. Брат предыдущего. Ген.-майор.

[18] Род. в 1811 г., ум. 20 марта 1842 г., погребен в Париже, на Монмартрском кладбище.

[19] Род. 17 марта 1807 г., ум. 5 ноября 1865 г. Был женат на Екатерине Григорьевне Ребиндер.

[20] Брат предыдущего.

[21] Род. 18 июня 1790 г., ум. 13 сентября 1871 г. Начальник штаба войск Кавказской линии и Черноморья. Был женат на родной племяннице Е. А. Арсеньевой и Н. А. Столыпиной, Анне Акимовне Хастатовой. Сыну их Аркадию Лермонтов в 1837 г. написал в альбом четверостишие «Ребенку» («Ну, что скажу тебе я спросту?»...). Упоминаемая в списке дочь Петрова—вероятно, старшая из его дочерей, Екатерина (род. в 1820 г., около 1841 г. вышла замуж за Семена Осиповича Жигимонда).

НОВОЕ О ДУЭЛИ И СМЕРТИ ЛЕРМОНТОВА

I. ЛЕРМОНТОВ И СЕМЕЙСТВО МАРТЫНОВЫХ. СТАТЬЯ ЭММЫ ГЕРШТЕЙН.—II. А. Я. БУЛГАКОВ О ДУЭЛИ И СМЕРТИ ЛЕРМОНТОВА. ПУБЛИКАЦИЯ ЛЕОНИДА КАПЛАНА.—III. ПИСЬМО Н. МОЛЧАНОВА К В. В. ПАССЕКУ О ПОСЛЕДНИХ ДНЯХ И ГИБЕЛИ ЛЕРМОНТОВА. ПУБЛИКАЦИЯ В. СМОТРОВА.—IV. ОТКЛИК СОВРЕМЕННИКА НА СМЕРТЬ ЛЕРМОНТОВА. ПУБЛИКАЦИЯ В. МАНУЙЛОВА

I. ЛЕРМОНТОВ И СЕМЕЙСТВО МАРТЫНОВЫХ

Статья Эммы Герштейн

I

В лермонтовской литературе была широко распространена одна версия об «истинных причинах» дуэли Лермонтова с Мартыновым, до сих пор научно не опровергнутая. Мы имеем в виду толки о распечатанном Лермонтовым пакете с письмами Мартыновых и намеки на романические взаимоотношения поэта с Натальей Соломоновной Мартыновой.

В 90-х годах по этому вопросу завязалась оживленная полемика между П. К. Мартьяновым и кн. Д. Д. Оболенским. Спор остался неразрешенным: обе стороны не были точны в хронологии событий и обнаружили полное незнание обстановки жизни Мартыновых в 30-х и 40-х годах. Тем не менее общественное мнение склонялось в пользу Оболенского. На его стороне было преимущество: им были опубликованы (в 1892 г. в «Новом Времени», в 1893 г. в «Русском Архиве») три письма из семейной мартыновской переписки, доставшиеся ему от сына покойного Н. С. Мартынова.

Эта переписка удостоверяет, что 5 октября 1837 г. Н. С. Мартынов, действительно, сообщал из Екатеринодара своему отцу о пропаже пакета: «...Триста рублей, которые вы мне послали через Лермонтова, получил; но писем никаких, потому что его обокрали в дороге, и деньги эти, вложенные в письме, также пропали, но он, само собой разумеется, отдал мне свои...».

Вторым фактом, засвидетельствованным опубликованной перепиской, было то, что мать Мартынова заподозрила Лермонтова в умышленном скрытии распечатанных им писем: «...он освободил тебя от труда прочитать их,—отвечала Мартынова сыну в ноябре 1837 г.—...после этого случая даю зарок не писать никогда иначе, как по почте; по крайней мере остается уверенность, что тебя не прочтут...».

Этим, собственно, фактическая сторона переписки исчерпывается. Чем разрешился этот инцидент, не было указано в опубликованных документах, и утверждение о том, что последовавшая через четыре года ссора Н. С. Мартынова с Лермонтовым была вызвана именно этим недоразумением, ничем подкреплено не было.

Д. Д. Оболенский опубликовал рядом с этими двумя письмами еще одно: письмо от 25 мая (1837 г.), в котором Е. М. Мартынова сообщала сыну о том, что Лермонтов бывает у них и что его визиты всегда ей неприятны.

Это-то письмо и послужило поводом к предположению, что вся опубликованная Оболенским переписка Мартыновых является подделкой[1]. По достоверным данным биографии Лермонтова известно, что он не был в Москве во второй половине мая

1837 г. Переведенный на Кавказ за стихи на смерть Пушкина, Лермонтов выехал в Москву 19 марта 1837 г.[2], а 23 марта был уже в Москве, откуда отбыл 10 апреля[3]. 31 мая он писал из Пятигорска М. А. Лопухиной. Из содержания этого письма видно, что некоторое время он уже находился на Кавказе.

Вывод о фальсификации всей переписки, сделанный только на основании несогласованности даты письма от 25 мая с фактическими данными биографии Лермонтова, представляется, однако, несколько легкомысленным.

В публикации «Русского Архива» имеется определенное редакционное указание на условность проставленной в этом письме даты: «Москва, 25 мая (1837)». Уже одно это обстоятельство могло навести на мысль, что П. И. Бартенев, печатая копии мартыновских писем, имел в руках их подлинники, в которых в письме от 25 мая не был проставлен год. Письмо могло быть написано в каком-то другом году. В таком случае снимается подозрение в фальсификации всей переписки.

Ознакомление с редакционными копиями мартыновских писем[4] прямо подтверждает эту догадку. Дата «1837» на копии письма от 25 мая проставлена рукою П. И. Бартенева. Письма были опубликованы им не полностью: пропущены строки, посвященные узкосемейным событиям. Обилие подробностей московской и семейной жизни указывает на подлинность этих писем: трудно предположить, чтобы через 30—40 лет можно было восстановить такое количество достоверных деталей. Эти же подробности дают возможность установить точную дату письма. Оно было написано в 1840 г.

Прежде чем говорить о значении, какое имеет установление правильной даты этого письма для переоценки смысла всей мартыновской переписки, приведу полные тексты копий двух писем Е. М. Мартыновой к сыну*, впервые вводимые здесь в научный обиход.

1

Москва, 6 ноября 1837 г.

Твое письмо, дорогой Николай, написанное из Екатеринодара, доставило нам большую радость, но я должна сознаться, что она не была продолжительной из-за моего несчастного характера: я знаю, что там очень плохой климат; мой отец служил в этом городе и был там очень болен, вот почему *я так тревожусь за тебя, мой добрый друг, и буду счастлива и спокойна лишь по твоем возвращении. Как мы все огорчены тем, что наши письма, писанные через Лермонтова, до тебя не дошли. Он освободил тебя от труда их прочитать, потому что в самом деле тебе пришлось бы читать много: твои сестры целый день писали их; я, кажется, сказала: «при сей верной оказии». После этого случая даю зарок не писать никогда иначе, как по почте; по крайней мере остается уверенность, что тебя не прочтут. Двор здесь уже давно; все готовятся к балам и веселостям,* только мы бедные одни не сможем принять в них участие. Наталья еще слаба, они обе поправляются очень медленно. Что сказать тебе еще, милый друг, что бы могло тебя интересовать? Вера ⟨пропуск фамилии⟩ была у нас позавчера; она неизменна: красива и очаровательна, беспрестанно справляется о тебе и с нетерпением ждет твоего возвращения, столько же ради тебя, сколько ради обещанного бала. Она готовится к представлению (императрице.—*Э. Г.*), которое, говорят, состоится послезавтра, но это еще не наверное, т. к. императрица чувствует себя не совсем здоровой. Восьмого будет свадьба Натали Оболенской, ожидают Вольдемара, но он пишет, что не приедет, несмотря на то, что Гринвальд обещал это его отцу. Повидимому верно, что

* Подлинник по-французски; выделены строки, уже известные в печати.



Е. М. МАРТЫНОВА
Рисунок Т. Райта, 1844 г.
Русский музей, Ленинград

обещать и держать слово—вещи разные. Поскольку у тебя так много свободного времени, мой милый Николай, воспользуйся им и пиши нам почаще,—это единственное наше удовольствие в разлуке. Прощай, будь здоров и возвращайся поскорее. Только что мы получили письмо от Дмитрия; он уже не у Оболенского, мы не знаем, что с ним делать: тот не хочет его больше держать, а этот просит, ради бога, перевести его в другой пансион. Еще не решено, как мы поступим с ним, но все это очень неприятно.

Е. М.

События, упоминаемые в этом письме, вполне достоверны. Двор, действительно, был в Москве осенью 1837 г. Императрица, сопровождавшая императора и наследника при осмотре московских достопримечательностей и заведений, перестала выезжать в начале ноября[5],—очевидно, действительно была нездорова. Упоминаемый в письме Дмитрий Соломонович Мартынов был в 1837 г. тринадцатилетним мальчиком—естественны заботы о его воспитании. Ожидание возвращения Н. С. Мартынова с Кавказа объясняется тем, что он поехал в начале 1837 г. на Кавказ добровольцем от кавалергардского полка, а по закону каждый полк ежегодно командировал одного офицера на Кавказ сроком на один год.

Характерен и пропуск фамилии после имени «Вера»: очевидно, переписчик либо не разобрал ее фамилии в подлиннике письма, либо умышленно выпустил.

2

Москва, 25 мая (1840 г.)

Где ты, мой дорогой Николай? Я страшно волнуюсь за тебя, здесь только и говорят, что о неудачах на Кавказе; мое сердце трепещет за тебя мой милый; я стала более, чем когда-либо суеверна: каждый вечер гадаю на трефового короля и прихожу в отчаяние, когда он окружен пиками;

не будь таким же лентяем, как Мишель[6], пиши мне почаще, не лишай меня моего последнего утешения.

Мы еще в городе, погода все еще холодная, но я думаю перебраться во вторник; но сколько бы я ни меняла обстановки, воспоминанье о моем горе всюду преследует меня, я влачу свое жалкое существование. Оплакивать воспоминания прошлого—занятие каждого моего дня, когда только я могу это делать; меня часто утомляют несносными делами. Лермонтов у нас чуть ли не каждый день. По правде сказать, я его не особенно люблю; у него слишком злой язык и, хотя он выказывает полную дружбу к твоим сестрам, я уверена, что при первом случае он не пощадит и их; эти дамы находят большое удовольствие в его обществе. Слава богу, он скоро уезжает; для меня его посещения неприятны. Прощай, дорогой Николай, целую тебя от всей души, да благословит тебя бог.

Е. М.

P. S. Твои сестры спят, как обычно, я их еще не видала. Они здоровы и много веселятся; от кавалеров они в восторге.

Уже известное и ранее упоминание «о неудачах на Кавказе» подсказывает, что это письмо было написано в 1840 г.: разгром черноморской береговой линии был в этом году предметом всеобщего обсуждения, а весной 1837 г. царская армия не потерпела крупных поражений на Кавказе.

Е. М. Мартынова говорит о понесенной ею тяжелой утрате и о преследующих ее воспоминаниях. Несомненно, речь идет о смерти Соломона Михайловича Мартынова, случившейся 21 марта 1839 г. Письмо не могло быть написано ранее этого года.

Малозначительная фраза «погода все еще холодная, но я думаю перебраться во вторник» является неоспоримым указанием на то, что это письмо не могло быть написано в 1837 г.: 25 мая этого года был вторник (25 мая 1840 г.—суббота). Данные биографии Лермонтова совпадают с предложенной мною датировкой. После своего перевода в Петербург в августе 1832 г. Лермонтов был в Москве в весенние месяцы только три раза: в 1837, 1840 и 1841 гг. Так же как и в 1837 г., он не мог быть в Москве и 25 мая 1841 г.: 9 мая он был уже в Ставрополе.

В 1840 г. Лермонтов прибыл в Ставрополь 10 июня, задержавшись по дороге на три дня в Новочеркасске. Очевидно, он выехал из Москвы в последних числах мая. Сообщение Е. М. Мартыновой о частых посещениях Лермонтовым ее дома в мае 1840 г. подтверждается и записями в неизданном дневнике А. И. Тургенева за 1840 г.[7]:

«12 мая... После обеда в Петровское к Мартыновым, они еще не уезжали из города... Несмотря на дождь поехали в Покровское-Глебово, мимо Всехсвяцкого... возвратились к Мартыновым—пить чай и сушиться. К⟨нязь⟩ Гагар⟨ин⟩ гарсевал на коне своем. Лермонтов любезничал и уехал.

19 мая... в Петровское, гулял с гр. Зубовой... Цыгане, Волковы, Мартыновы: Лермонтов.

22 мая... в театр, в ложи гр. Броглио и Мартыновых, с Лермонтовым; зазвали пить чай и у них и с Лермонт⟨овым⟩ и с Озеров⟨ым⟩ кончил невинный вечер; весело. Le commérage et l'épigramme ⟨impertinence?⟩ dans vos yeux* в Наталье Мартыновой что-то милое и ласковое для меня».

Как видим, в 1840 г. барышни Мартыновы охотно принимали Лермонтова у себя и весело проводили с ним время. Е. М. Мартынова также сообщает, что «эти дамы

* Сплетни и эпиграммы ⟨непостоянство?⟩ в ваших глазах.

находят большое удовольствие в его обществе». Ничто не указывает на то, чтобы прошедший эпизод с пропавшими письмами повлиял на добрые взаимоотношения между Лермонтовым и сестрами Мартыновыми. Даже Е. М. Мартынова, признаваясь сыну в своем нерасположении к Лермонтову, объясняет это опасением злого языка поэта, но ни словом не упоминает об эпизоде с письмами, имевшем место два с половиной года назад. Очевидно, этот инцидент либо был совершенно забыт, *либо недоразумение разъяснилось тогда же*, в 1837 или



Н. С. МАРТЫНОВ
Рисунок Т. Райта, 1843 г.
Русский музей, Ленинград

1838 г., *в пользу Лермонтова. От семейной обиды Мартыновых к 1840 г. не оставалось и следа.*

Н. С. Мартынов, пытавшийся привлечь этот эпизод к истории своей дуэли с Лермонтовым, старался не упоминать о том, что после своих встреч с Лермонтовым на Кавказе в 1837 г. он полтора года жил в Петербурге. Прибыв 21 апреля 1838 г. к своему полку в Петербург, поручик кавалергардского е. в. полка Н. С. Мартынов пробыл там до 30 октября 1839 г., когда он, по не выясненным до сих пор причинам, был вновь переведен на Кавказ, прикомандированный к Гребенскому казачьему полку[8]. Офицеры императорской гвардии Лермонтов и Мартынов не могли

не встречаться в Петербурге, хотя они и служили в разных полках. Если бы Мартынов чувствовал себя оскорбленным за сестер, он имел возможность спровоцировать дуэль с Лермонтовым в Петербурге в 1838 или 1839 г.

Таким образом, попытку Д. Д. Оболенского документально доказать связь дуэли с историей пропавшего пакета можно признать неудавшейся. При правильной датировке вся мартыновская переписка лишается той внутренней логики, которую ей хотели придать защитники Мартынова, и обращается прямо против них. Трудно сказать, была ли эта тонкая подтасовка фактов сделана умышленно или она произошла из-за невнимательного отношения к сообщаемым в письме от 25 мая второстепенным фактам, но подозрение в фальсификации документов не имеет никакого разумного основания[9]. Наоборот, опубликование этих писем указывает на отсутствие в мартыновских бумагах прямых оправдательных документов. Оболенскому пришлось ограничиться сохранившимися подлинными косвенными материалами, трактующими о событиях 1837 г.

II

Установление подлинности мартыновской переписки дает возможность принять ее за фактическую основу, на которой необходимо пересмотреть распространявшиеся Мартыновым и его родными рассказы о причинах дуэли.

Версия о распечатанном пакете передавалась в различных вариантах и часто переплеталась с версией о романических отношениях Лермонтова с Натальей Соломоновной Мартыновой. Впервые она была высказана в печати в 1875 г. в воспоминаниях Я. И. Костенецкого. Костенецкий утверждал, что передает слухи о причинах дуэли, дошедшие до него от кавказских товарищей непосредственно после катастрофы: «Когда Лермонтов был в Петербурге, где он был знаком с родителями Мартынова, то ему будто бы очень понравилась сестра Мартынова и он хотел было на ней жениться, о чем будто бы и объяснился с отцом девицы. Но отец, будучи не особенно хорошего мнения о Лермонтове, дал ему уклончивый ответ. Когда Лермонтов, перед отъездом своим на Кавказ, пришел проститься с семейством Мартынова, то отец просил его доставить письмо от него к своему сыну в Пятигорск, со вложением пятисот рублей ассигнациями денег. Лермонтов взял письмо, и, предполагая, что вероятно в нем отец пишет к сыну что-нибудь о его предложении и желая знать его о себе мнение, дорогою будто бы распечатал письмо, в котором и прочел самый неблагоприятный о себе отзыв старика Мартынова. Письмо это Лермонтов уничтожил, а по приезде в Пятигорск сказал Мартынову, что у него было к нему от его отца письмо с деньгами, но что он его потерял, деньги же отдал Мартынову. Вот это-то обстоятельство, будто бы, было причиной тайного неудовольствия Лермонтова к Мартынову, хотя по наружности он оставался его приятелем»[10].

Как видим, все обстоятельства переданы здесь неверно: Мартыновы никогда не жили в Петербурге, старика Мартынова в 1841 г. уже не было в живых, Лермонтову были переданы не 500, а 300 рублей, которые он должен был отдать Мартынову не в Пятигорске, а на линии. Здесь мы видим хронологический сдвиг и соответственное ему изменение обстановки: эпизод, действительно имевший место в 1837 г., перенесен в 1841 г.

Однако привлечение имени сестры Мартынова к истории дуэли не случайно. Оно фигурирует и в рассказе старшей сестры Мартыновых, Екатерины Соломоновны Ржевской, изложившей свой взгляд на причины дуэли в беседе с Я. К. Гротом в 1852 г. Сумма денег, названная Ржевской, также неверна, но хронологически ее рассказ точнее. Содержание пропавшего письма она передает несколько иначе: «Лермонтов же любил сестру Мартынова, который отговаривал ее от брака с ним. Однажды, когда Мартынов был в экспедиции, а Лермонтов сбирался ехать в ту же сторону,

m-lle Мартынова поручила ему доставить своему брату письмо и в нем свой дневник; в то же время, отец их дал для сына своего письмо, в которое вложил 2 000 рублей серебром, не сказав Лермонтову ни слова о деньгах. Лермонтов, любопытствуя узнать содержание писем, в которых могла быть речь о нем, позволил себе распечатать пакеты и не доставил их: в письме девицы прочел он ее отзыв, что она готова бы любить его, если б не предостережение брата, которому она верит. Открыв в письме отца деньги, он не мог не передать их, но самое письмо тоже оставил у себя. Впоследствии старался он уверить семейство, что у него пропал чемодан с этими письмами, но доставление денег изобличило его. Однако в то время дело осталось без последствий»[11].

Костенецкий и Ржевская связывают пропавшие письма Мартыновых с неосуществившимся намерением Лермонтова вступить в брак с сестрой Мартынова. Это утверждение оказывается совершенно неправдоподобным в свете письма Е. М. Мартыновой к сыну от 25 мая 1840 г.: «...он выказывает полную дружбу к твоим сестрам», «...эти дамы находят большое удовольствие в его обществе...». Мать Мартынова не могла бы писать в таком тоне о Лермонтове, если бы за три года до этого он делал неудачное предложение одной из сестер Мартыновых.

В противоположном смысле излагал историю взаимоотношений Лермонтова с Мартыновой Д. Д. Оболенский: «Неравнодушна к Лермонтову была и сестра Н. С. Мартынова—Наталья Соломоновна. Говорят, что и Лермонтов был влюблен и сильно ухаживал за ней, а быть может и прикидывался влюбленным. Последнее скорее, ибо когда Лермонтов уезжал из Москвы на Кавказ, то взволнованная Н. С. Мартынова провожала его до лестницы; Лермонтов вдруг обернулся, громко захохотал ей в лицо и сбежал с лестницы, оставив в недоумении провожавшую»[12].

«Одной нашей родственнице, старушке,—добавляет в другой редакции своих сообщений Оболенский,—покойная Наталья Соломоновна не скрывала, что ей Лермонтов



Н. С. МАРТЫНОВА
Рисунок Т. Райта, 1844 г.
Русский музей, Ленинград

нравится, и ей пересказывала с горечью последнее прощание с Лермонтовым и его выходку на лестнице»[13].

Описанная сцена вполне правдоподобна: Лермонтов не терпел патетических сцен, скрывая и свои душевные движения. Эта сцена стоит в прямой связи с записями А. И. Тургенева о посещениях Лермонтовым Мартыновых в 1840 г. Оболенский не дал себе труда проверить хронологическую последовательность событий и поэтому связывает несколько разных эпизодов в один. В другом месте он передает рассказы о сближении Н. С. Мартыновой с одной из героинь «Княжны Мери»:

«Что сестры Мартыновы, как и многие тогда девицы, были под впечатлением таланта Лермонтова, неудивительно и очень было известно. Вернувшись с Кавказа, Наталья Соломоновна бредила Лермонтовым и рассказывала, что она изображена в „Герое нашего времени". Одной нашей знакомой она показывала красную шаль, говоря, что ее Лермонтов очень любил. Она не знала, что „Героя нашего времени" уже многие читали и что „пунцовый платок" помянут в нем совершенно по другому поводу...»[14].

У нас нет точных сведений о времени пребывания Мартыновых на Кавказе, но, повидимому, прав был Н. С. Мартынов, утверждавший, что семейство его было в Пятигорске летом 1837 г. Отсюда, очевидно, и был передан Лермонтову пакет для Мартынова в конце лета. Наталья Мартынова не могла говорить о «Герое нашего времени», вернувшись с Кавказа в 1837 г.: роман не был еще написан. Тем не менее рассказы Оболенского не являются выдумкой, но они неточны. Сейчас мы имеем возможность сопоставить их со свидетельствами современников Лермонтова, неизвестными Оболенскому. В 1841 г. в Москве, действительно, упорно распространялись слухи о том, что в «Княжне Мери» выведена сестра Мартынова.

Т. Н. Грановский, извещая в первой половине августа 1841 г. своих сестер о смерти Лермонтова, писал: «...Лермонтов, автор „Героя нашего времени", единственный человек в России, напоминающий Пушкина, умер той же смертью, что и он. Он убит на дуэли г. Мартыновым, братом молодой особы, выведенной в его романе под именем княжны Мери...»[15].

Непосредственно связывает «Княжну Мери» с историей дуэли и Андрей Елагин (младший сын известной Авдотьи Петровны Елагиной) в письме из Москвы от 22 августа 1841 г.: «...Мартынов, который вызвал его на дуэль, имел на то полное право, ибо княжна Мери сестра его. Он давно искал случая вызвать Лермонтова, и Лермонтов представил ему случай, нарисовав карикатуру... и представив ее Мартынову. У них была картель: Лермонтов выстрелил в воздух, а Мартынов подошел и убил его. Все говорят, что это убийство, а не дуэль, но я думаю, что за сестру Мартынову нельзя было поступить иначе...»[16].

Те же слухи нашли отражение в письме Мефодия Каткова к его брату Михаилу Никифоровичу в августе 1841 г., в котором он с сомнением относится к сближению Мартыновой с княжной Мери: «...Мартынов, брат мнимой княжны, описанной в „Герое нашего времени", вызвал его на дуэль, впрочем не за нее, а за личные оскорбления, насмешки...»[17].

Лермонтов не мог изобразить в «Княжне Мери» Мартынову. «Княжна Мери» была закончена Лермонтовым в 1839 г., и в основу ее были положены наблюдения Лермонтова над жизнью русских на Кавказе в 1837 г. Таким образом, Мартынова утверждала, что в «Герое нашего времени», вышедшем в свет в мае 1840 г., описаны отношения, бывшие у нее с Лермонтовым в Пятигорске в 1837 г. Но дружественные встречи Лермонтова с Мартыновыми в Москве в мае 1840 г., удостоверенные А. И. Тургеневым и Е. М. Мартыновой, были бы невозможны, если бы за три года до этого между Лермонтовым и Натальей Мартыновой произошел любовный конфликт, подобный описанному в «Княжне Мери».

М. П. ГЛЕБОВ
Секундант на последней дуэли Лермонтова
Акварель неизвестного художника
Институт литературы, Ленинград



Можно еще допустить, что Мартыновы сближали Наталью с княжной Мери не в буквальном, а в переносном смысле, т. е. уподобляли поведение Лермонтова по отношению к Наталье Мартыновой в Москве в 1840 г. игре Печорина с княжной Мери. Подлинные документы—дневник А. И. Тургенева и письмо Е. М. Мартыновой—не дают оснований для подобного предположения.

Настойчивые утверждения москвичей о том, что княжна Мери—сестра Мартынова можно, следовательно, признать легендой.

Чтобы понять ее происхождение, надо несколько подробнее остановиться на обстановке, создавшейся в семействе Мартыновых в 1840 г. Отец Н. С. Мартынова, как уже говорилось выше, умер в марте 1839 г. У него осталось три сына и пять дочерей. Две старшие дочери, Елизавета и Екатерина, в 1840 г. были уже замужем, самой младшей, Марии, было только двенадцать лет. Две средние дочери были в 1840 г. девушками-невестами: Наталье был 21 год, а Юлии 19 лет[18].

Среди молодых людей, ухаживавших за сестрами Мартыновыми, был кн. Лев Андреевич Гагарин.

Лев Гагарин переехал в Москву из Петербурга в начале 1840 г. после шумного скандала, в котором он сыграл низкую роль. При покровительстве III отделения и своего родного дяди, известного николаевского фаворита кн. А. С. Меншикова, он увильнул от дуэли, вызванный кн. М. Б. Лобановым-Ростовским за публичное оскорбление в ложе театра гр. А. К. Воронцовой-Дашковой. При одобрительном смехе своих приятелей Гагарин угрожал Воронцовой-Дашковой швырнуть в партер ее прежние любовные письма к нему и публично ее ославить, если она не вернет ему своей благосклонности.

Эта безобразная сцена с наслаждением смаковалась во всех петербургских великосветских гостиных. Скандал разрастался по мере того, как развивалась история с вызовом Лобанова и уклонением от дуэли Гагарина. А. К. Воронцова-Дашкова не смела несколько недель выезжать и заперлась у себя дома[19].

Переехав в Москву, Гагарин и здесь продолжал компрометировать Воронцову-Дашкову. «Гагарин вздумал поморочить сплетницу Москву, зная из опыта, как

Москва любит толковать и заниматься всем тем, что касается Петербурга,— пишет в своих воспоминаниях А. В. Мещерский.—Встретив какую-то особу из простого звания, поразительного сходства с гр. NN (Воронцовой-Дашковой.—*Э. Г.*), ...он заказал ей самую модную франтовскую шляпку и одежду для прогулки и отправился, взяв ее под руку, гулять на Тверской бульвар... Разумеется, после этого по всей Москве разнесся слух, что гр. NN приехала в Москву, и это дошло до Петербурга с разными нелепыми комментариями и прибавлениями... Добрая матушка Москва могла плести по этому поводу сколько ей будет угодно. Несмотря на все, московское высшее общество приняло очень радушно кн. Гагарина, имевшего большой успех. Он был находчив и смел, так что его остроты охотно передавались во многих гостиных»[20].

«Он отличался необыкновенной свободой речи,—пишет о Гагарине Лобанов-Ростовский,—это был непрерывный поток острот и насмешек при величайшей самоуверенности, вместе с тем смелости и предприимчивости с женщинами, любовью которых он овладевал так же легко, как и дружбой мужчин».

Вот этого-то «развращенного» молодого человека, «выросшего верным заложенным в нем инстинктам и безнравственным советам своего дяди—самого ядовитого, остроумного, беспринципного и порочного человека в России»,—мы видим в гостиной Мартыновых рядом с Лермонтовым 12 мая 1840 г.

Но в то время как Е. М. Мартынова опасалась злого языка Лермонтова и предвидела возможность будущей компрометации ее дочерей разжалованным опальным поэтом, она оказалась гораздо менее щепетильной в отношении Гагарина. Обаяние крупного состояния Гагарина и имени царского приближенного кн. А. С. Меншикова парализовало заботливую предусмотрительность матери.

Летом 1840 г. состоялась помолвка Льва Андреевича Гагарина и Юлии Соломоновны Мартыновой. А. И. Тургенев писал по поводу этой ожидаемой свадьбы к кн. В. Ф. Вяземской 17 августа 1840 г. из Киссингена: «Все ваши в Петербурге и Москве женятся. Здесь говорят о браке Льва Гагарина, который стал москвичом, с одной из Мартыновых, которая прелестна; они составят прекрасную парочку, на несколько недель по крайней мере»[21].

Наталья Соломоновна, несмотря на то, что была старше Юлии Соломоновны, не вышла тогда замуж (значительно позже она вышла за графа Ла Турдоннэ).

Не было ничего легче и заманчивее, как опоэтизировать свое положение, поставив себя в сложную ситуацию княжны Мери и связав свое имя с именем Лермонтова, которое после выхода в свет «Героя нашего времени» приобрело прочную известность во всех московских гостиных.

Вероятно, слухи об отождествлении Натальи Мартыновой с княжной Мери были распространены по Москве уже в 1840 г. Тогда полемику Лермонтова с читателями и критиками «Героя нашего времени», которую он вел в предисловии ко второму изданию романа, можно отнести и к Мартыновым. В зачеркнутых вариантах этого предисловия, написанного в Петербурге в феврале-марте 1841 г., Лермонтов, протестуя против сближения персонажей «Героя нашего времени» с автором и его знакомыми, замечает: «...Мы жалуемся только на недоразумение публики, не на журналы...».

Лермонтов был в Москве еще два раза в 1841 г.: несколько дней в начале февраля, возвращаясь с Кавказа в Петербург, и уезжая в последний раз на Кавказ, высланный из Петербурга в 48 часов. В этот проезд он также не имел возможности долго останавливаться в Москве. Е. А. Свербеева писала А. И. Тургеневу 10 мая 1841 г.: «...Лермонтов провел пять дней в Москве, он поспешно уехал на Кавказ, торопясь принять участие в штурме, который ему обещан. Он продолжает писать стихи со свойственным ему бурным вдохновением»[22].

Надо думать, что в эти два проезда через Москву у Лермонтова не могло состояться с Н. С. Мартыновой никаких встреч, позволяющих прибавить что-либо к тем взаимоотношениям, которые наметились между ними в 1840 г. В противном случае рассказы о том, что Наталья Соломоновна выведена в «Княжне Мери», оказались бы уже совсем невозможными.

III

По свидетельству П. К. Мартьянова, ссылавшегося на рассказ московского полицеймейстера Н. И. Огарева, история с пропавшим пакетом была выдвинута непосредственно после дуэли жандармским полковником Кушинниковым, который состоял для особых поручений при начальнике петербургского жандармского округа, был послан в Пятигорск весной 1841 г. для тайного наблюдения и вернулся оттуда в Петербург осенью того же года[23]. Он принимал непосредственное участие в работе следственной комиссии о дуэли. По словам Огарева, Кушинников тогда же послал соответственное донесение Дубельту[24].

Интересно, что Н. П. Раевский, бывший в Пятигорске во время дуэли, упомянул в своих позднейших воспоминаниях, что Кушинников негласно руководил показаниями свидетелей: «Кушинников сам своими советами помог нам выгородить Марию Ивановну (Верзилину.—*Э. Г.*) и ее дочерей»[25]. Хотя воспоминания Раевского недостоверны и из следственных материалов видно, что Раевский не был привлечен как свидетель, однако это проскользнувшее указание на Кушинникова как на организатора следствия знаменательно.

Выдвижение каких-нибудь веских причин для объяснения дуэли было необходимо царскому жандарму: условия ее были настолько суровы, что нельзя было допустить, чтобы она была вызвана только насмешками Лермонтова. Сам Мартынов в своих показаниях указывал, что Лермонтов не нанес ему никаких оскор-



А. И. ВАСИЛЬЧИКОВ
Секундант на последней дуэли Лермонтова
Рисунок Г. Гагарина
Институт литературы, Ленинград

блений: «остроты, колкости, насмешки на мой счет, одним словом все, чем только можно досадить человеку, не касаясь до его чести» (здесь и дальше подчеркнуто везде мною.—*Э. Г.*).

В зачеркнутых по совету своих секундантов ответах Мартынов указывал и на то, что секунданты «напоминали мне прежние мои отношения к нему (Лермонтову.—*Э. Г.*), говорили о веселой жизни в Кисловодске, которая всех нас еще с ним ожидает» и т. п.

Мы знаем, что показания Мартынова очень далеки от действительности, но он не мог бы ссылаться на свои добрые отношения с Лермонтовым, если бы они не были для всех очевидны.

Именно так и отзывались о них современники. Е. Быховец в письме, посланном к сестре с Кавказа непосредственно после дуэли (5 августа), писала: «Этот Мартынов глуп ужасно, все над ним смеялись, он ужасно самолюбив, карикатуры на него беспрестанно прибавлялись. Лермонтов имел дурную привычку острить. Мартынов всегда ходил в черкеске и с кинжалом. Он назвал его, при дамах, M-r le poignard и sauvage'ом. Он (Мартынов.—*Э. Г.*) тут ему сказал, что при дамах этого не смеет говорить, тем и кончилось. Лермонтов совсем не хотел его обидеть, а так посмеяться хотел, бывши так хорош с ним»[26].

Так же изображал взаимоотношения Лермонтова с Мартыновым московский почтдиректор А. Я. Булгаков, описавший дуэль А. И. Тургеневу 1 августа 1841 г., т. е. на следующий день после получения в Москве известия об убийстве Лермонтова: «...Лермонтов написал стишки на Ник. Мартынова (сына нашего покойного откупщика, не по мудрости, а токмо по имени Соломона Мартынова), с коим служил вместе. Мартынов одевался довольно странно и в этом костюме куры строил даме одной на водах. Лермонтов добавил к стишкам и портрет Мартынова, им написанный и очень похожий. Лермонтов так мало думал обидеть Мартынова, что ему же все это поднес и посвятил, но Мартынов принял это иначе, начал его поносить и наконец вынудил Лермонтова принять дуэль...»[27].

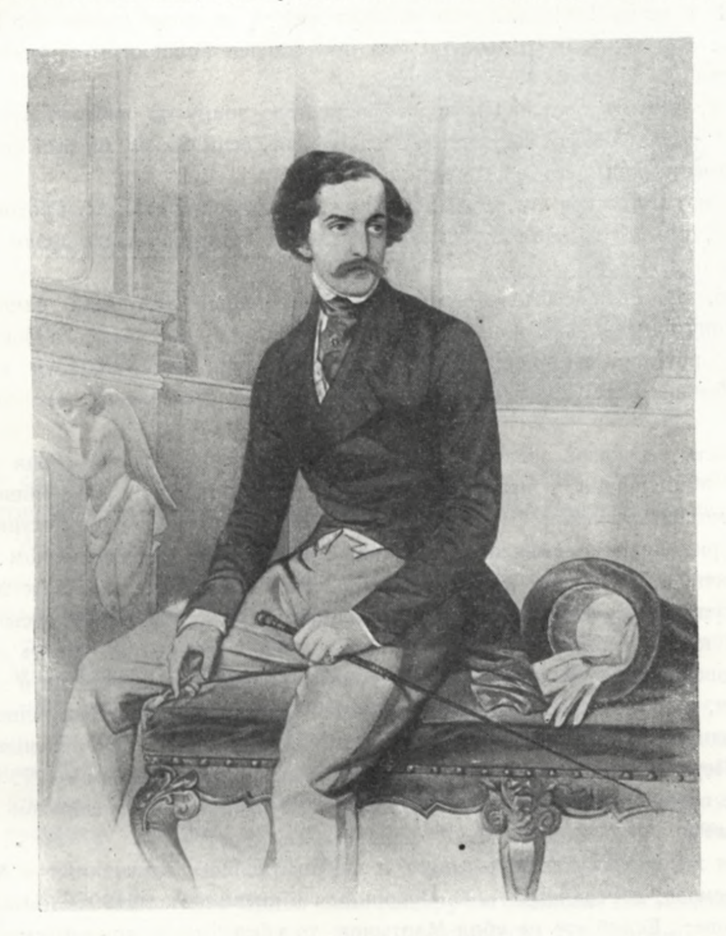
Вероятно, Мартынов, «понося» Лермонтова, не умея отвечать шуткой на шутку, вспомнил о былых подозрениях своих родных и упомянул о пропавшем пакете при приятелях. Это было подхвачено Кушинниковым и распространено по Пятигорску вместе с намеками на Наталью Соломоновну.

Любопытно, что в Москве в первые дни после убийства Лермонтова о письмах ничего не говорили; очевидно, Мартыновы упустили из виду это обстоятельство, а только настаивали на «княжне Мери». Впоследствии обе эти версии соединились в стройную концепцию, единственным слабым местом которой была фактическая и хронологическая неточность. Но именно эта неопределенность указаний оставляла широкое поле для догадок и намеков.

Так, родственница кн. Д. Д. Оболенского, Е. И. Раевская, позволила себе в своих воспоминаниях набросить тень на имя Лермонтова намеками, за которыми читатель мог подозревать гораздо больше, чем под ними скрывалось: «В⟨алериан⟩ Голицын (декабрист) был в Пятигорске во время несчастной дуэли между Лермонтовым и Н. С. Мартыновым. Он знал в подробности все причины этой грустной драмы, лишившей Россию лучшей красы ее литературы. Эти причины слишком интимны и переданы мне не для того, чтобы быть обнародованными; поэтому считаю долгом о них умолчать. Пусть память поэта останется незапятнанною...». Редактор «Русского Архива» П. И. Бартенев, печатая в 1883 г. в своем журнале эти строки, конечно, должен был понимать, что именно эти нераскрытые намеки пятнают память поэта. Между тем В. Голицын вовсе не был в Пятигорске летом 1841 г.[28] и, очевидно, пере-

давал Раевской те же слухи, о которых рассказывал Костенецкий и которые, как было показано выше, представляли собой искусственную концепцию.

По словам д-ра Пирожкова, описавшего в 1885 г. свой разговор с Мартыновым, происходивший в 40-х годах, противник Лермонтова указывал на эпизод с пропавшим пакетом как на единственную прямую причину дуэли: «Вот собственно причина, которая поставила нас, на барьер—и она дает мне право считать себя вовсе не так виновным, как представляют меня вообще»,—заключил Мартынов.



А. А. СТОЛЫПИН-МОНГО
Секундант на последней дуэли Лермонтова
Акварель В. Гау, 1845 г.
Третьяковская галлерея, Москва

Постепенно конфликт Мартынова с Лермонтовым разрастался в представлении общества в сложный психологический комплекс. Произошла своеобразная подмена. Поступки поэта трактовались чрезвычайно прямолинейно. Мартынов же был награжден в сознании потомства глубоким характером и затаенными страстями. Защитники Мартынова не сумели обобщить данные, которыми они оперировали, но за их рассказами стоял образ человека твердых правил, рыцарски честного, глубоко уязвленного, для которого убийство Лермонтова было трагедией. Между тем все, что мы знаем о Мартынове, противоречит такому представлению о нем. Тема неотмщенной обиды четырехлетней давности подходила бы больше к какому-нибудь из персонажей Достоевского.

Фактические биографические данные о Мартынове, тщательно им скрывавшиеся, не соответствуют этому ложному образу. Мартынов встречался с Лермонтовым в Петербурге в 1838—1839 гг. и в экспедиции в Б. Чечню осенью 1840 г.; таким образом, вся тема первой встречи в 1841 г. после неотмщенной обиды, нанесенной четыре года назад, отпадает. Мартыновы умалчивали и о причинах перевода Н. С. Мартынова на Кавказ в 1839 г. и об истории его отставки в начале 1841 г. Между тем есть указания на то, что положение Мартынова в 1841 г. было неблагополучным: Николай I 2 июля 1841 г. лично отказал ему в награде (орден св. Владимира 4-й степени с бантом), к которой он был представлен Головиным за участие в осенней чеченской экспедиции[29].

Мартынов, ориентировавшийся в пореформенную эпоху на либеральную интеллигенцию, не мог бы обойти молчанием этот момент, если бы он не был связан с неблагоприятными для него обстоятельствами.

Характерно, что сестра его, Е. С. Ржевская, в разговоре с Я. К. Гротом в 1852 г. утверждала, что Мартынов вынужден был выйти в отставку из-за дуэли с Лермонтовым.

Очевидно, Мартынов был благодарным материалом для лиц, заинтересованных в уничтожении Лермонтова, не потому, что он был глубоко обижен поэтом, а потому, что карьера его была разбита. Запутавшегося в какой-то «истории» бывшего гвардейца было легче натравить на Лермонтова, чем кого-нибудь другого.

Сбивчивость рассказов защитников Мартынова о дуэли, искусственная концепция о Наталье Мартыновой и пропавших письмах, игнорирование важнейших биографических моментов жизни Н. С. Мартынова указывают на то, что истинная подоплека истории дуэли скрывалась. Начиная с допроса его в пятигорском окружном суде в сентябре 1841 г. и кончая последними днями жизни, когда к Мартынову стали поступать настойчивые запросы об истории дуэли, последний отсылал запрашивающих к своим секундантам, не чувствуя себя в силах один нести ответственность за совершенное убийство. Все эти данные подчеркивают участие в этой дуэли других сил, для которых Мартынов оказался удобным орудием исполнения. Мне уже приходилось указывать на то, что упоминание кн. А. Н. Голицыным, в связи с дуэлью Лермонтова, о дуэли его родственника с П. А. Шепелевым в 1775 г. заключает в себе прямой намек на то, что Мартынов предательским образом застрелил Лермонтова[30].

Подобная же оценка проскальзывает в любопытнейших замечаниях о Мартынове П. А. Ефремова, переданных А. С. Сувориным в дневнике за 1899 г.: «Васильчиков о Лермонтове: „Еслиб его не убил Мартынов, то убил бы кто другой; ему всё равно не сносить бы головы“. Васильчиков в Английском клубе встретил Мартынова. В клуб надо было рекомендацию. Он спрашивает одного—умер, другого—нет. Кто-то ударяет по плечу. Обернулся—Мартынов. „Я тебя запишу“. Взял его под руку, говорит: „Заступись, пожалуйста. А то в Петербурге какой-то Мартьянов прямо убийцей меня называет“.—Ну, как не порадеть! Так и с Пушкиным поступали. Все кавалергарды были за Дантеса. Панчулидзеву Ефремов говорил:—„Надо вам рассыропить историю полка декабристами. А то ведь у вашего полка два убийцы—Дантес и Мартынов“»[31].

Недобросовестность Мартынова сказывается и в том, что он, почти сознавшийся на допросе в пятигорском окружном суде, что Лермонтов стрелял в воздух («осечку было между нами положено считать за выстрел, но у его пистолета осечки не было»), в ходатайствах о смягчении своей участи подчеркивал случайный характер убийства и настаивал на том, что Лермонтов не успел выстрелить. Но царское правительство, сведя наказание Мартынову до минимума, не испытывало полного доверия к нему.

С. В. ТРУБЕЦКОЙ
Секундант на последней дуэли Лермонтова
Акварель П. Соколова
Третьяковская галлерея, Москва



Об этом свидетельствует чрезвычайно интересный документ, впервые здесь публикуемый: отношение министра внутренних дел Л. А. Перовского начальнику III отделения гр. А. Ф. Орлову от 27 ноября 1844 г.[32]:

«Обер прокурор святейшего синода, вследствие отношения киевского военного губернатора, подольского и волынского генерал-губернатора, препроводил ко мне прошение проживающего в Киеве на церковном покаянии отставного майора Николая Мартынова о дозволении ему отправиться в Германию на два месяца для совещания с тамошними медиками и пользования водами по совету их, присовокупляя, что Мартынов подвергнут церковной эпитимии вследствие высочайшего повеления за убиение на дуэли поручика Лермонтова и что к увольнению его за границу на просимый срок, по причине болезненного состояния, в чем удостоверяет местная врачебная управа, со стороны духовного начальника препятствия не встречается...»

На ходатайстве Перовского Орлов собственноручно написал: «Невозможно. Всюду, кроме заграницу, даже на Кавказ. Могу предст⟨авить⟩ г⟨осударю⟩».

В официальном ответе Перовскому от 4 декабря 1844 г. Орлов мотивировал свой отказ тем, что «таким образом он (Мартынов.—*Э. Г.*) будет отстранен от возложенного на него наказания».

Шеф жандармов оказался по отношению к Мартынову строже и педантичнее, чем обер-прокурор «святейшего» синода и министр внутренних дел.

Психологическая проблема ссоры Мартынова с Лермонтовым решается просто и жестоко. Нити истории дуэли уводят от личного конфликта противников в Петербург.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Н. Сердцев, Правда о дуэли Лермонтова.—«Северо-Кавказский Большевик» 1935, №№ 179—186. Ср. также комментарий к хронологической канве жизни Лермонтова, сост. В. Мануйловым.—Лермонтов, изд. «Academia», V, 60 и И. Андроников, Жизнь Лермонтова, М., 1939, 74.

[2] Заимствуем эти сведения из «Русского Инвалида» 1837, № 71, 284.

[3] Две последние даты впервые установлены В. Барановым; см. в настоящем томе «Литературного Наследства» его сообщение «Лермонтов в Москве».

[4] Хранятся в Государственном историческом музее, Москва.

[5] См. «Русский Инвалид» и другие газеты за это время.

[6] Михаил Соломонович Мартынов, род. 5 августа 1814 г.

[7] Рукопись дневника А. И. Тургенева хранится в архиве Института литературы.

[8] «Высочайший» приказ о переводе Мартынова был издан 27 сентября 1839 г. Сведения об отбытии его из полка взяты из формулярного списка его, хранящегося в Центральном военно-историческом архиве (Дело воен. мин., инсп. департ., III отделения, I стола, № 223, ч.ч. 3 и 4). К сожалению, несмотря на тщательные поиски, мне не удалось найти здесь официальной переписки о переводе Мартынова на Кавказ и об его отставке 23 февраля 1841 г.

[9] Надо напомнить, что известная переписка Мартынова со своими секундантами также была извлечена из мартыновских бумаг. Подлинники записок не найдены, но они никогда, тем не менее, не вызывали подозрения в фальсификации.

[10] «Русская Старина» 1875, № 9, 64.

[11] «Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым», Спб., 1896, III, 574—575.

[12] «Русский Архив» 1893, VIII, 612.

[13] «Новое Время» 1892, № 5754, от 6 марта.

[14] В сцене в комнате княжны Мери, куда заглянул Печорин, «Мери сидела на своей постели..., большой пунцовый платок покрывал ее белые плечики».

[15] «Т. Н. Грановский и его переписка», М., 1897, II, 128. Подлинник по-французски.

[16] См. мою публикацию «Отклики современников на смерть Лермонтова» в сборнике Публичной библиотеки СССР «Лермонтов, статьи и материалы», М., 1939, 66.

[17] Там же, 67.

[18] См. А. Норцов, Материалы для истории дворянских родов Мартыновых и Слепцовых, Тамбов, 1904, 75—78.

[19] Воспоминания кн. Лобанова-Ростовского.—Гос. исторический музей, Москва.

[20] «Из моей старины. Воспоминания кн. А. В. Мещерского».—«Русский Архив» 1900, III, 80.

[21] Остафьевский архив, IV, 123.

[22] Не издано; оригинал (по-французски)—в архиве Института литературы.

[23] Центральный военно-исторический архив. Опись дел военного министерства, инспекторского департамента, I отдел, 4 стол, 29 марта 1839 г., № 635. По рапорту шефа жандармов генерал-адъютанта гр. Бенкендорфа о переводе л.-гв. жандармского полуэскадрона капитана Кушинникова в корпус жандармов для особых поручений к начальнику С.-Петербургского округа—корпуса жандармов генерал-лейтенанту Полозову.—Там же. Архив П. Х. Граббе. Письмо А. Н. Ермолова к П. Х. Граббе от 18 апреля 1841 г. с отзывом о жандармском подполковнике Кушинникове, отправляющемся на Кавказ (эти материалы сообщены мне С. А. Андреевым-Кривичем, которому приношу здесь свою благодарность).—Сведения из дела III отделения собственной е. и. в. канцелярии, 2 эксп., № 228. Письмо начальника I округа корпуса жандармов генерал-лейтенанта Полозова от 17 января 1842 г. о том, что им собраны сведения о живущем в Спб. семействе через состоящего при нем для особых поручений подполковника Кушинникова.

[24] П. Мартьянов, Новые сведения о Лермонтове.—«Исторический Вестник» 1892, № 11.

[25] «Нива» 1885, №№ 7—8.

[26] «Русская Старина» 1892, кн. 3, 768.

[27] Не издано; подлинник—в архиве Института литературы.

[28] Согласно «всеподданнейшим» докладам Бенкендорфа Николаю I (ЦГИА—Ф. III Отд.), с 29 сентября 1839 г. Валериану Голицыну было назначено жить в Орле, а 3 мая 1841 г. Бенкендорф докладывал Николаю I о дозволении Голицыну переехать в Могилевскую губернию под секретный надзор. Таким образом, в июле 1841 г. Голицын не был на Кавказе,—эта поездка должна была бы найти отражение во «всеподданнейшем» докладе.

[29] Центральный военно-исторический архив, воен. мин., инсп. департ., III отделения, I стола, № 223. «Дело по представлению... о пожаловании наград... за отличие противу горцев в 1840 г. в Большой и Малой Чечне».

[30] См. мои статьи: в «Известиях» от 14 октября 1939 г. и в альманахе «Год XXII» № 16, 1940 г.

[31] «Дневник А. С. Суворина», М.—П., 1923, 206.

[32] Дело III отделения собственной е. и. в. канцелярии о поединке майора Мартынова с поручиком Лермонтовым, л. 28; архив Института литературы.

II. А. Я. БУЛГАКОВ О ДУЭЛИ И СМЕРТИ ЛЕРМОНТОВА

Публикация Леонида Каплана

Публикуемые нами выдержки из обширных дневников известного московского почт-директора А. Я. Булгакова и письма его к П. А. Вяземскому[1] с подробным описанием обстоятельств гибели Лермонтова и сочувственными размышлениями по поводу

Именной списокъ.

Квартировавшимъ у меня лицамъ, и показанiемъ полученныхъ денегъ за помѣщенiе.

Годы	Изъ наемныхъ квартиръ Маіора Василія Ивановича Чиляева	Серебромъ руб.	коп.
1836.	Съ помѣщицы Погонатьевой съ дочерью изъ Саратова за 2. комнаты въ старомъ домѣ.	62.	50.
1837.	Съ Адъютанта Гвардіи Поручика Николая Ивановича Домантовича изъ С. Петербурга за 2. комнаты въ старомъ домѣ.	75.	—
—	Съ Генералъ Маіора Дмитрія Дмитріевича Ахлёстышова изъ Кутаиса за весь средній домъ.	125.	—
1838.	Съ Штабъ Доктора Надворнаго Совѣтника Павла Платоновича Григоровича съ племянникомъ Мещуриновымъ изъ Чугуева, и Отставнаго Гвардіи Штабсъ Капитана Павла Васильевича Стремаухова изъ Змiева за 3. комнаты въ старомъ домѣ.	62.	50.
—	Съ Генералъ Лейтенанта Гессе съ Семействомъ изъ Тифлиса за весь средній домъ.	100.	—
1839.	Съ помѣщиковъ: Штабсъ Капитана Петра Емельяновича Денисова и Титулярнаго Совѣтника Григорія Ехимовича Григори изъ Полтавы за 2. комнаты въ старомъ домѣ.	52	50.
—	Съ Почетнаго Попечителя Симбирской Гимназіи Коллежскаго Ассесора Дмитрія Петровича Ознобишина съ Семействомъ за весь средній домъ.	105.	—
1840	Съ Отставнаго Подполковника Александра Петровича Дубивицкаго и Корпуса Жандармовъ Штабсъ Капитана Августа Карловича Фойхта изъ Казани за 3. комнаты въ старомъ домѣ.	62	50.
—	Съ Подполковника Юрія Александровича Князя Кон-конскаго и Поручика Ростислава Дмитріевича Давыдова изъ Москвы за весь средній домъ.	100	—
1841.	Съ Коллежскаго Секретаря Александра Илларіоновича Князя Васильчикова изъ С. Петербурга за 3. комнаты въ старомъ домѣ.	62	50.
—	Съ Капитана Алексѣя Аркадьевича Столыпина и Поручика Михаила Юрьевича Лермонтова изъ С. Петербурга за весь средній домъ.	100	—

ЗАПИСЬ ЧИЛЯЕВА О ПОЛУЧЕНИИ ИМ 100 РУБЛЕЙ СО СТОЛЫПИНА И ЛЕРМОНТОВА ЗА КВАРТИРУ В ПЯТИГОРСКЕ В 1841 г.

Музей „Домик Лермонтова", Пятигорск

этой потери представляют двойной интерес. Во-первых, они сообщают новые сведения о самой дуэли, о преступлении, совершенном не только Мартыновым, но и его секундантами, дают убийственную характеристику Мартынову и его отцу, «известному только потому, что он разбогател от московских винных откупов». Во-вторых, письма и дневниковые записи А. Я. Булгакова интересны тем, что точно устанавливают,

каким образом сведения об истинных обстоятельствах дуэли так быстро просочились через официальные преграды и стали общим достоянием.

В своем первом письме к Вяземскому А. Я. Булгаков пишет: «Сообщу тебе подробности, кои мне известны и кои слышал от Путяты, а он знает их по письму князя Влад⟨имира⟩ Голицына к жене». К сожалению, нам до сих пор не известно подлинное письмо Владимира Сергеевича Голицына, командовавшего кавалерией на Кавказе и находившегося в Пятигорске во время дуэли. Было бы интересно установить, он ли является автором сентенции об убийстве Лермонтова «русской рукой» и др. Но, во всяком случае, роль самого А. Я. Булгакова в распространении сведений об убийстве Лермонтова, несомненно, была чрезвычайно велика. По словам современников, А. Я. Булгаков в течение десятков лет заменял москвичам газеты. В этой связи небезынтересно будет процитировать отрывок из неопубликованного письма его к П. А. Вяземскому от 11 февраля 1837 г., из которого видно, как распространял он среди публики известное письмо Вяземского о смерти Пушкина: «Ты желал гласности большой письму твоему, и желание твое сбывается с возрастающей всякий день прогрессией. Мне нет отбоя от требований. Я не говорю уже об Инзове, Ив⟨ане⟩ Ив⟨ановиче⟩ Дмитриеве, княгине Четвертинской, Денисе Давыдове, Корсакове, Нащокине, коим даны копии, но теперь успевать списывать их уже возможности нет, ибо даже мне почти незнакомые пишут преучтивые записки, прося позволения приехать прочесть письмо твое. Что удивительно это то, что не один образованный круг оказывает участие сие, но купцы, мелкий народ. Например мои почтамтские: когда им было читать Пушкина и им ли его хорошо понимать, работая с утра до вечера всякий день и не имея иного в голове как цыфирь и имена городов? Ну нет!.. Множество наших чиновников просит позволения списать письмо для себя, позволите ли? быть так!..»[2].

Не будучи лично знаком с Лермонтовым и не имея, по словам П. А. Вяземского, «ни призвания литературного, ни авторского дарования»[3], А. Я. Булгаков, тем не менее, находит теплые и сильные слова для определения постигшей Россию утраты. «Не стало Лермонтова!—записывает он в дневнике.—Армия закавказская оплакивает потерю храброго своего офицера, а Россия одного из лучших своих поэтов».

В дневниках Булгакова имеется и еще одна, более ранняя запись о Лермонтове, относящаяся к 1840 г. и представляющая несомненный интерес благодаря содержащимся здесь сведениям о дуэли Лермонтова с Барантом[4]. А. Я. Булгаков пишет: «В Петербурге была дуэль между лейб-гусарским офицером Лермонтовым и бароном Барантом, сыном французского посла, у коего на бале молодые люди поссорились за ужином. Говорят, что политическая ссора была токмо предлогом, а дрались они за прекрасные глазки молодой кокетки, жены нашего консула в Гамбурге г-жи Бахерахт. Барант потребовал драться à l'epée française. Лермонтов отвечал, что он не французский маркиз, а русский гусар, что шпагой никогда не владел, но что готов дать сатисфакцию, которую от него требуют. Съехались в назначенное место, дрались, никто ранен не был, и когда секунданты стали их разнимать, то Лермонтов сказал Баранту: я исполнил волю вашу, дрался по французски, теперь я вас приглашаю драться по русски—на пистолетах—на что Барант согласился. Русская дуэль была посерьезнее, но столь же мало кровопролитна, сколь и французская. Лермонтов и секундант его Столыпин были посажены под арест, а Баранта отправил отец тотчас в Париж курьером. Красавица же отправилась вероятно в Гамбург, в объятия своего дражайшего супруга».

Как известно, старший сын А. Я. Булгакова Константин Александрович, или Костя, как звали его до старости, был сотоварищем Лермонтова по Московскому благородному пансиону. Во время посещения Николаем I пансиона именно находчивому Косте Булгакову удалось смягчить гнев разъяренного царя. Впоследствии он заслужил особую милость вел. кн. Михаила Павловича своим смешливым харак-

тером и буйным удальством. Экспромты и куплеты его пользовались большой популярностью. По всей вероятности, с его слов и был записан А. Я. Булгаковым эпизод о дуэли Лермонтова с Барантом.

Отношение к Лермонтову адресата публикуемых писем, П. А. Вяземского, выходит за рамки нашей работы. Здесь перед исследователем встает большая, существенная и во всем своем объеме пока еще не разработанная тема—о Лермонтове в кругу друзей Пушкина. Указаний о том, был ли Вяземский лично знаком с Лермонтовым, мы в его письмах и записных книжках не нашли. Лишь в письме его к жене от 30 июня ⟨1839 г.⟩ мы находим следующие строки: «Вечером у Валуевых кое-кто пили чай: Карамзин, Пашковы, Смирнова, Репнина, поэт Лермонтов, прозаик Золотницкий и проч.»[5]. Если поверить утверждению Павла Петровича Вяземского, что он «был очень дружен с Лермонтовым в 1839 году»[6], можно предполагать, что Лермонтов бывал и в доме Вяземских.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Центральный государственный литературный архив, Москва.
[2] Т а м ж е.
[3] П. В я з е м с к и й, Воспоминания о Булгаковых.—«Русский Архив» 1868, 1436.
[4] См. выше статью Э. Г е р ш т е й н, Дуэль Лермонтова с Барантом.
[5] Центральный государственный литературный архив.
[6] «Русский Архив» 1887, IX, 141.

ИЗ ДНЕВНИКА А. Я. БУЛГАКОВА

Странную имеют судьбу знаменитейшие наши поэты, большая часть из них умирает насильственною смертью. Таков был конец Пушкина, Грибоедова, Марлинского (Бестужева).... Теперь получено известие о



ЛИЧНЫЕ ВЕЩИ ЛЕРМОНТОВА
Институт литературы, Ленинград

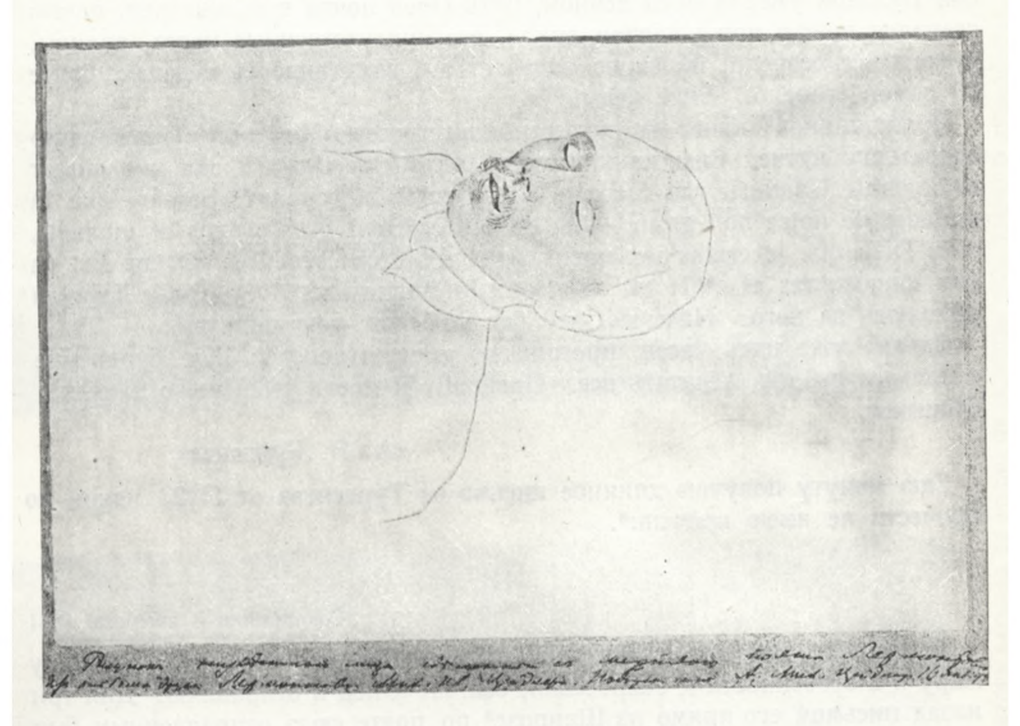
смерти Лермонтова. Он был прекрасный офицер и отличнейший поэт, иные сравнивают его даже с самим Пушкиным. Не стало Лермонтова! Сегодня (26 июля) получено известие, что он был убит 15 июля в Пятигорске на водах; он был убит, убит не на войне, не рукою Черкеса или Чеченца, увы Лермонтов был убит на дуэли—Русским! Вот как рассказывают это печальное происшествие. Молодой Мартынов Николай (сын покойного Соломона Мих‹айловича› Мартынова, известного только потому, что он разбогател от московских винных откупов), служивший прежде в кавалергардском полку, перешедший оттуда в какой-то казацкий линейный полк, а потом оставивший совершенно службу, поехал на Кавказ лечиться. Там съехался он с Лермонтовым, с коим некогда вместе служил. Мартынов показывался всякий день на водах в каком-то необыкновенном костюме и волочился за одною дамою и довольно неудачно. Лермонтов сочинил на него какие-то стихи, к коим присовокупил и нарисованный им очень похожий портрет Мартынова в странном его костюме. Все это он поднес самому Мартынову, первому ему показал сам—но Мартынов не принял это как шутку, а выйдя из себя, требовал сатисфакции за то, что называл обидою. Тщетны были все усилия Лермонтова, ему сделалось наконец невозможным отклонить настояния своего противника. Назначен день, час дуэли, выбраны секунданты. Когда явились на место, где надобно было драться, Лермонтов, взяв пистолет в руки, повторил торжественно Мартынову, что ему не приходило никогда в голову его обидеть, даже огорчить, что все это была одна только шутка, а что ежели М‹артынова› это обижает, он готов просить у него прощение не токмо тут, но везде где он только захочет!.. Стреляй! Стреляй! был ответ исступленного Мартынова. Надлежало начинать Лермонтову, он выстрелил на воздух, желая все кончить глупую эту ссору дружелюбно, не так великодушно думал Мартынов, он был довольно бесчеловечен и злобен, чтобы подойти к самому противнику своему и выстрелил ему прямо в сердце. Удар был так силен и верен, что смерть была столь же скоропостижна как выстрел. Несчастный Лермонтов тотчас испустил дух! Удивительно, что секунданты допустили Мартынова совершить его зверский поступок. Он поступил противу всех правил чести и благородства и справедливости. Ежели он хотел, чтобы дуэль совершилась, ему следовало сказать Лермонтову: извольте зарядить опять ваш пистолет. Я вам советую хорошенько в меня целиться, ибо я буду стараться вас убить. Так поступил бы благородный, храбрый офицер, Мартынов поступил как убийца. Он посажен в острог, а секунданты на гаубвахту. Одно обстоятельство еще более умножает вину Мартынова. Убив Лермонтова и страшась ожидавшей его судьбы, он хотел бежать... бежать и куда же? К Чеченцам, нашим неприятелям. Он был пойман на дороге и отдан военному начальству. Армия закавказская оплакивает потерю храброго своего офицера, а Россия одного из лучших своих поэтов. Не знают, что будет с бедною его бабкою Арсеньевой. Она взяла к себе Лермонтова еще в колыбели, дала ему отличное воспитание, накопила ему прекрасное состояние, для него одного жила и долго противилась нелепому его желанию ехать на Кавказ учиться военному ремеслу на самом деле. Наконец должна была согласиться на желание внука своего! Я не знал Лермонтова, но как не пожалеть об нем?!—хоть и говорят, что он был нрава сварливого и имел уже подобного рода историю с сыном французского посла барона Баранта за жену нашего консула в Гамбурге, известную красавицу.

ПИСЬМА А. Я. БУЛГАКОВА к П. А. ВЯЗЕМСКОМУ

I

31 июля 1841. Москва

Не знаю известно ли уже у вас о смерти Лермонтова. Он убит—и убит не Черкесом, не Чеченцом, а убит Русским на дуэли. Сообщу тебе подробности, кои мне известны и кои слышал от Путяты[1], а он знает их по письму князя Влад⟨имира⟩ Голицына[2] к жене. Съехались в Пятигорске Лермонтов с Мартыновым, сыном Соломона нашего здешнего покойного Соломона Мартыновича[3]. Этот сын служил в кавалергардах, перешел



ЛЕРМОНТОВ НА СМЕРТНОМ ОДРЕ
Рисунок Р. Шведе, 1841 г.
Институт литературы, Ленинград

в линейные казаки, наконец вышел в отставку и поехал лечиться на Кавказ. Он приволачивался за какою-то дамою, не очень успешно. Лермонтов сделал стихи и маленькую карика⟨ту⟩рку, в коей М⟨артынов⟩ представлен в своей странной одежде, и все это посвятил ему же М⟨артынову⟩, с коим бывало служил вместе, но М⟨артынов⟩ принял это иначе, вспыхнул, не могли его урезонить, драться да и полно. Нельзя было Л⟨ермонтову⟩ отказать. Судьба ему предоставляла первый выстрел. Он объявил М⟨артынову⟩, что не имел в виду его оскорбить, что все была одна шутка, и что он ему же все первому показал, чтобы вместе посмеяться, но что ежели он не так это принимает, то он Л⟨ермонтов⟩ при всех тотчас же готов просить у него прощение, но ответ был: Стреляй!—Я буду стрелять, но только не в тебя,—сказал Л⟨ермонтов⟩ и выстрелил на воздух—конечно справедливость и благородство требовали, чтобы М⟨артынов⟩ сказал своему сопернику (ежели уже хотел непременно драться). Етак неразумно, заря-

жай пистолет вновь, и целься полутче, потому что я буду искать убить тебя—вместо того М⟨артынов⟩ подошел к самому Л⟨ермонтову⟩ выстрелил ему à bout portant прямо в сердце. Смерть была скоропостижна как выстрел. Удивительно, что секунданты допустили такой бесчеловечный поступок—Слышно также, что Март⟨ынов⟩ хотел после бежать в Одессу а другие говорят: к горцам, как будто Одесса не та же Россия[4]. Секунданты на гаубвахте, а Март⟨ынов⟩ посажен в острог. Это было 15 июля. Все чрезмерно жалеют о Лермонтове, одну имел смерть с Пушкиным, а жаль не обычн⟨ый⟩ талант, так много его имел. Жаль! Только и слышно что дурные вести. Внучка Ан⟨ны⟩ Дм⟨итриевны⟩ Нарышкиной — маленькая Булгари умерла пред венцом, чуть Орел почти весь выгорел, ночью сделался пожар при ужасном вихре, все присутственные места, архивы, бумаги все сгорело, большую наделает это запутанность в делах, более 80 домов сгорело. Екие беды!

Прянишников[5] пишет мне, что вел⟨икому⟩ князю Мих⟨аилу⟩ Павл⟨овичу⟩ слава богу лутче. Сию минуту имею письмо от Ольги[6], она мне пишет от кузины Надины, где гостила дней десять и говорит: j'espère que la maladie de notre bon gr⟨and⟩ duc est entièrement passée dans ce moment, mon Dieu que je crains seulement qu'il n'ait une rechute, surtout s'il va aux manoeuvres et qu'il est sujet aux inflammations*. Завтра у Троицы помолюсь за него. Надеюсь, что бог услышит мою молитву.

Однако уже пять часов, проголадаю моего Пашку[7]. Еще будет мне с полчаса работы, печатать все. Прощай! Я писал тебе много намедни. Обнимаю.

⟨А. Я. Булгаков⟩

Сию минуту получаю длинное письмо от Тургенева от 11/23 июля, но прочесть не имею времени[8].

II

Сокольники 8 авг⟨уста⟩ 1841

Я получил сей час пакет твой писаки-объедалы-инвалида к целому миру и в особенности к Свербеевой, сей час к ней и отправляю. Дня три назад письмом его прямо из Шанрозе[9] по почте сюда отправленным был я извещен о падении и сам Фаэтон мне описал все, но весьма слабою рукою, просил случившуюся беду возвестить целому свету. Я сегодня хотел писать тебе об том, ибо пятница день свободный, и я в город не езжу, но вы узнаете это и без меня. Тут нет ничего страшного, но скука главное. Каков Тургенев, менять Рекамье на какую-нибудь сестру милосердия или примочки на вишни[10]. Князь Васильчиков будучи одним из секундантов можно было предвидеть, что вину свалят на убитого, дабы облегчить наказание Мартынова и секундантов, впрочем того уже не воскресишь, так почему же не употребить смерть Лермонтова в пользу тех? Намедни был я у Алек⟨сея⟩ Фед⟨оровича⟩ Орлова[11] и он дуэль мне совсем уже иначе рассказывал. Что это за напасть нашим поэтам. Я боюсь за тебя, ради богу не озорничай, не гуляй ⟨?⟩, не ссорься ни с кем, прошу тебя ни с кем не драться, и ежели и умирать (чего и Катилина и Тассо избежать не могли), то уговор лутче денег умирай от старости. Кстати о мертвых,

* Надеюсь, что болезнь доброго нашего великого князя окончательно прошла в настоящее время, но, боже мой, я только боюсь, чтобы он опять не заболел, особенно, если он отправится на маневры и у него будет воспаление.

№ 35

Свидѣтельство.

Въ слѣдствіе предписанія Конторы Пятигорскаго военнаго Госпиталя отъ 16 Іюля за № 504-мъ основаннаго на отношеніи Пятигорскаго Окружнаго Начальника Господина Полковника Ильяшенкова отъ того-же числа съ № 1357-мъ свидѣтельствовалъ я въ присутствіи изслѣдователей а) Пятигорскаго Плацъ-Маiора Г. Подполковника Унтилова в) Пятигорскаго Земскаго Суда Засѣдателя Черепанова с) Исправляющаго должность Пятигорскаго Стряпчаго Ольшанскаго 2-го и находящагося за Депутата Корпуса Жандармовъ Господина Подполковника Кушинникова, тѣло убитое на дуэли Тенгинскаго Пѣхотнаго полка Поручика Лермантова.

При осмотрѣ оказалось, что пистолетная пуля попавъ въ правой бокъ ниже послѣдняго ребра, при срастеніи ребра съ хрящемъ, пробила правое и лѣвое легкое, поднимаясь въ верхъ вышла между пятымъ и шестымъ ребромъ лѣвой стороны и при выходѣ прорѣзала мягкія части лѣваго плеча; отъ которой раны Поручикъ Лермантовъ мгновенно на мѣстѣ поединка помѣръ. Въ удостовѣреніе чего общимъ подписомъ и приложеніемъ герба моего печати свидѣтельствуемъ Городъ Пятигорскъ Іюля 17-го дня 1841 года.

Пятигорскаго военнаго Госпиталя Ординаторъ Лекарь Титулярный Совѣтникъ Барклай де Толли.

При освидѣтельствованіи тѣла находились:

Плацъ-Маiоръ Подполковникъ Унтиловъ

Засѣдатель Черепановъ

Исправляющій должность Окружнаго Стряпчаго Ольшанскій

Корпуса Жандармовъ Подполковникъ Кушинниковъ

СВИДЕТЕЛЬСТВО ДОКТОРА БАРКЛАЯ ДЕ ТОЛЛИ ОБ ОСМОТРЕ ТЕЛА УБИТОГО ЛЕРМОНТОВА

Институт литературы, Ленинград

третьего дня умер наконец старик Розен[12]. Я говорю наконец, ибо у него было с дюжину ударов паралича, есть сведения ⟨?⟩. Отняло у него язык, но память была очень свежа, его бедного катали всякий день в ландо и я за два дня видел его на улице. Благодарю тебя за добрые вести о моем т⟨о⟩. е⟨сть⟩ нашем т⟨о⟩ е⟨сть⟩ почтовом князе Голицыне[13]; но видно не делали ему однакоже операции катаракта. Катинька спасибо сама мне писала, что их всех видела ⟨?⟩, а то верно дошли бы какие-нибудь преувеличенные рассказы. Вчера вдруг неожиданно входит ко мне Завадовский. Я был у них после, нашел, что красавица наша все еще хороша, но уже не то что было, но носит дамские платья рисующие руки, плечи, талию и весь корпус, очень к ней идут, ее стройное тело тут как бы в футляре. Они сегодня уехали в Воронеж, а оттуда в Чернигов, на силу уговорил я их разделить на двое свой караван, а то как иметь везде 18 лошадей в готовности! Нового ничего нет у нас.

Говорят о каком-то интересном письме, писанном Мих⟨аилом⟩ Орловым к Чаадаеву из Петербурга где Орлов лет 20 с лишком не бывал. Я не читал хоть оно и ходит по рукам. Понимаю что много должен он был найти перемен в столько времени.

Прощай. Обнимаю тебя.

⟨А. Я. Булгаков⟩

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Николай Васильевич Путята (1802—1877)—писатель, в молодости близкий к кружку Раича.

[2] Владимир Сергеевич Голицын (1794—1861), кн., командовал кавалерией на Кавказе с 1839 по 1842 г. В 1842 г. был назначен начальником центра Кавказской линии. Автор нескольких водевилей и музыки к ним.

[3] Описка. Отца убийцы Лермонтова звали Соломоном Михайловичем, а не Мартыновичем. В своем дневнике Булгаков правильно записал его имя и отчество.

[4] Возможно, что слухи о попытке Н. С. Мартынова бежать от суда «к горцам или в Одессу» с весьма очевидной целью распространялись самим правительством.

Мысль об инспирировании убийства Лермонтова высшими сферами легко могла возникнуть у людей, сколько-нибудь знакомых с закулисной стороной пушкинской дуэли.

[5] Федор Иванович Прянишников (1793—1867)—с 1835 г. с.-петербургский почт-директор.

[6] Дочь А. Я. Булгакова Ольга Александровна, в замужестве кн. Долгорукая.

[7] Павел Александрович Булгаков (р. 1825)—младший сын А. Я. Булгакова, впоследствии русский консул в Любеке.

[8] Когда Вяземский получил это письмо, он был уже осведомлен о смерти Лермонтова. См. его ответное письмо А. Я. Булгакову в сб. Всесоюзной публичной библиотеки им. Ленина «М. Ю. Лермонтов. Статьи и материалы», М., 1939, 67, а также упоминание о дуэли в записных книжках.—Собр. соч., IX, 200.

[9] Местопребывание А. И. Тургенева (Франция).

[10] Повидимому, намек на то, что А. И. Тургенев, внезапно покинув Париж, переехал в Шанрозе. Ср. в его письме к П. А. Вяземскому из Шанрозе от 13/25 июня 1841 г.: «Я уже давно встал, рвал вишни и землянику и принялся за письма».—Остафьевский архив, 1899, IV, 134.

[11] Алексей Федорович Орлов (1786—1861)—брат известного декабриста М. Ф. Орлова. С 1844 г.—шеф жандармов и начальник III отделения.

[12] Григорий Владимирович Розен (1782—1841), бар.—генерал-от-инфантерии, участник нескольких войн: русско-шведской, 1812 г. и других.

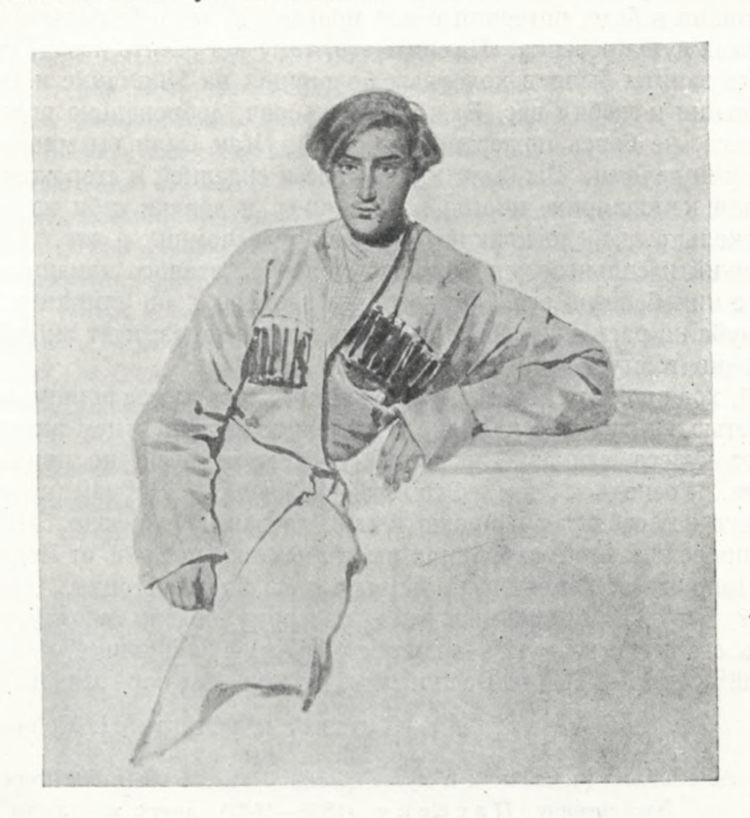
[13] Александр Николаевич Голицын (1773—1844), кн.—известный государственный деятель, личный друг Александра I. В последние годы жизни занимал должность главного начальника почтового департамента.

III. ПИСЬМО Н. МОЛЧАНОВА К В. В. ПАССЕКУ О ПОСЛЕДНИХ ДНЯХ И ГИБЕЛИ ЛЕРМОНТОВА

Публикация В. Смотрова

Пятигорск, 27-го июля 1841 г.

Письмо мое, добрый и любезный Вадим Васильевич, встретит вас в Пятигорске, а я тем временем буду направляться в Москву. Последние дни пребывания моего здесь были весьма печальны: смерть Лермонтова, смерть нашего незабвенного Иустина Евдокимовича, все это было в последние дни.



СЛУГА ЛЕРМОНТОВА ХРИСТОФОР САНИКИДЗЕ
Акварель Г. Гагарина
Русский музей, Ленинград

О Лермонтове, о кончине его, вы узнаете здесь все точно. Бедный поэт! Проживи он далее, что было бы! Иустин Евдокимович привез ему от бабушки его гостинца и письма. Иустин Евдокимович сам пошел к нему и, не застав его дома, передал слуге его о себе и чтоб Лермонтов пришел к нему в дом Христофоровых. В тот же вечер мы видели Лермонтова. Он пришел к нам и все просил прощенья, что не брит. Человек молодой, бойкий, умом остер. Беседа его с Иустином Евдокимовичем зашла далеко за полночь. Долго беседовали они о Байроне, Англии, о Беконе. Лермонтов с жадностью расспрашивал о московских знакомых. По уходе его Иустин Евдокимович много раз повторял: «что за умница».

На другой день поутру Лермонтов пришел звать на вечер Иустина Евдокимовича в дом Верзилиных, жена Петра Семеныча велела звать

его к себе на чай. Иустин Евдокимович отговаривался за болезнью, но вечером Лермонтов его увез и поздно вечером привез его обратно. Опять восторг им: «Что за человек! Экой умница, а стихи его—музыка, но тоскующая».

Через несколько дней Лермонтова убили, что Иустина Евдокимовича потрясло. Чрез шесть дней закрыл глаза здесь навсегда и наш незабвенный Иустин Евдокимович.

Теперь, когда уже нет его, хочется о нем сказать многое. Не только мы с вами потеряли его. Бедные люди, коих много, коих он содержал и не оставлял в беде, потеряли в нем многое. У этого большого человека на вид была душа ребенка. Помните его, тому лет десять назад, когда все мы вместе заняты были в холерных больницах на Якиманке и Ордынке. Как он ценил и любил вас, Вадим Васильевич, добровольно пришедшего на это дело, не боясь пожертвовать собой. Как были вы много заняты несколькими делами. Вы были в больнице и сиделкой и сторожем и главным лицом канцелярии, иногда и больницы, и давали себя на опыты.

За несколько дней до кончины он добром вспомнил о вас. Какой это был крепкий и сильный человек, его здоровье казалось каменным, а что сделала с ним болезнь его. Помните его здоровым, по улицам в Москве, зимой, шуба на распашку, даже ежели и лютый мороз; идет он себе, казалось, важно выступая с палкой.

Весной, ходя в сером цвете и пряча длинные волосы под шляпу, он также с важностью выступал с палкой, а дворники видели в нем актера.

Бывают чудеса, хороший и чистый он был человек, но причаститься отказался. Господь с ним. Это его убеждения. Не нам судить его. Бумаги его все соберу и сохраню у себя до вашего приезда. Несколько человек проводило его и схоронили мы его немного поодаль от Лермонтова, влево. Лицо его не изменилось. Только глаз больной опал. Что писать еще вам? Тяжесть потери человека, которому обязан многим, велика, в память его хочется делать добро и быть лучше и чище.

Прощайте, добрый Вадим Васильевич, да сохранит вас господь.

Готовый к услугам Н. Молчанов

Публикуемое письмо (подлинник в музее «Домик Лермонтова» в Пятигорске) адресовано Вадиму Васильевичу Пассеку (1808—1842), другу молодости Герцена.

Личность автора письма нам установить не удалось. Имени Н. Молчанова мы не могли найти ни в материалах московских архивов, ни в бумагах В. В. Пассека.

Упоминаемый в письме знаменитый московский врач И. Е. Дядьковский во время холерной эпидемии 1830 г. работал в Ордынской холерной больнице. Там автор письма мог сблизиться как с ним, так и с В. В. Пассеком, который тогда «один из первых предложил себя в распоряжение холерного комитета и с редким самоотвержением действовал во время эпидемии» («Записки В. П. Зубкова о заключении в Петропавловской крепости по делу 14 декабря 1825 г.» с предисловием и примечаниями Б. Л. Модзалевского, Спб., 1906).

Поскольку имя И. Е. Дядьковского впервые включается в круг знакомых Лермонтова, считаем нужным охарактеризовать его подробнее.

Иустин Евдокимович Дядьковский (1784—1841), сын дьячка церкви села Дядькова, Рязанской губ., был одним из замечательных профессоров медицинского факультета Московского университета первой половины 30-х годов. Он руководил в Медико-хирургической академии сначала кафедрой ботаники и фармакологии, затем патологии и терапии, а с 1831 г., после смерти профессора М. Я. Мудрова, в тече-

ние нескольких лет преподавал в Московском университете и был директором терапевтической клиники.

Равно чуждый трансцендентализма и эмпиризма, Дядьковский был редким клиницистом-теоретиком, глубоко мыслящим физиком и химиком, врачом-философом, материалистом. В своих лекциях он развивал общебиологические принципы, пытался философски обосновать теорию медицины, проводя взгляд, что в основе всех явлений лежит движение материи, содержащей в себе начало всех своих действий. Вместе с даром философского обобщения он соединял талант клинициста и преподавателя.

Участник войны 1812 г., Дядьковский был близок с лучшей частью офицерства, возвратившейся в Москву из заграничного похода, среди которой были народные герои войны 1812 г.: П. П. Коновницын, поэт-партизан Д. В. Давыдов, будущие декабристы М. М. Нарышкин, Е. П. Оболенский и И. Д. Якушкин. Один из образованнейших людей своего времени, Дядьковский был близок и к литературным кругам Москвы 20—30-х годов. Он был близким человеком к кружку любомудров: Д. В. Веневитинов изучал с ним ботанику, и дружба Дядьковского с молодым поэтом закончилась со смертью последнего в 1827 г. Дядьковского знали и радушно принимали в лучших домах Москвы. Многим помог Дядьковский поэту и актеру Малого театра Н. Г. Цыганову, а также своему земляку Н. И. Надеждину, который под влиянием Дядьковского сблизился с университетскими кругами и посвятил себя ученой деятельности. Н. Х. Кетчер учился в Медико-хирургической академии у Дядьковского и навсегда сохранил к нему, по свидетельству Герцена, чувство какого-то благоговения.

В 30-х годах имя Дядьковского гремело по Москве. По словам Аполлона Григорьева, «...молодежь медицинская увлекалась пением своей сирены, Дядьковского... Это имя всякий день звучало у меня в ушах; оно было окружено раболепнейшим уважением, и оно же было именем борьбы живой эоловой науки с старою рутиной... Далеко за обычный звонок простирались его беседы и... эти люди все без исключения заслушивались его властного слова» (А. Григорьев, Воспоминания, «Academia», М.—Л., 1930).



ВЫПИСЬ ИЗЪ МЕТРИЧЕСКОЙ КНИГИ, ЧАСТЬ ТРЕТІЯ, О УМЕРШИХЪ, ЗА 1841 ГОДЪ.

Іюль 15 17 Тенгинского пехотного полка поручикъ Михаилъ Юрьевъ Лермонтовъ 27 Убитъ на дуэли ... Погребение пѣто не было.

Настоящую выпись вѣрно свидѣтельствуетъ.

ВЫПИСЬ ИЗ МЕТРИЧЕСКОЙ КНИГИ КЛАДБИЩЕНСКОЙ ЦЕРКВИ В ПЯТИГОРСКЕ О СМЕРТИ ЛЕРМОНТОВА, С ОТМЕТКОЙ, ЧТО „ПОГРЕБЕНИЕ ПЕТО НЕ БЫЛО“.

Музей „Домик Лермонтова“, Пятигорск

В это время произошло сближение, перешедшее затем в дружбу, между Дядьковским и Н. В. Станкевичем. Их сохранившаяся переписка свидетельствует об этом. Станкевич лечился у Дядьковского и был о нем высокого мнения как о враче. Будучи за границей и пользуясь лечением у европейских медицинских сил, он считался только с мнением Дядьковского. Весь круг Станкевича был близок Дядьковскому. Он знал и Белинского, и Кольцова, и Бакунина, и других.

1139
Хранить всегда

По описи № 199

ДѢЛО
ШТАБА ОТДѢЛЬНАГО КАВКАЗСКАГО КОРПУСА
ПО ДЕЖУРСТВУ
СУДНАГО ОТДѢЛЕНІЯ

О предании военному суду отставнаго Майора Мартынова, Корнета Глѣбова и Титулярнаго Совѣтника Князя Васильчикова, за произведенный первымъ съ поручикомъ Лермонтовымъ дуэль, отъ чего Лермонтовъ померъ.

Всегда
Подлежит вечному хранению

Начато 19 Августа 1841
Кончено 6 Февраля 1842.

На 55 листахъ
По входящему журналу №

ОБЛОЖКА ДЕЛА О ДУЭЛИ ЛЕРМОНТОВА С МАРТЫНОВЫМ
Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина, Москва

Может быть, бабушка поэта Е. А. Арсеньева также была его пациенткой в Москве и при последнем отъезде Дядьковского в Пятигорск послала М. Ю. Лермонтову с Дядьковским «гостинца и письма». Личность Дядьковского не могла не заинтересовать Лермонтова (он его должен был знать, будучи студентом Московского университета, пробывши в нем с 1830 по 1832 г., когда имя Дядьковского уже было известно студентам всех факультетов). Отсюда и беседа его с Дядьковским, зашедшая «далеко за полночь», и встреча на другой день, о чем поведал в своем письме неведомый нам Н. Молчанов.

IV. ОТКЛИК СОВРЕМЕННИКА НА СМЕРТЬ ЛЕРМОНТОВА

Публикация В. Мануйлова

В рукописном собрании А. И. Грушкина была тетрадь в темном переплете, озаглавленная «Memento mori. Мой журнал на 1841 год». Это рукописный дневник Александра Павловича Смольянинова, относящийся ко времени пребывания его в Училище правоведения. О дальнейшей судьбе автора дневника нам не удалось найти никаких сведений. Из тетради официального характера, содержащей список воспитанников училища, явствует, что в 1841 г. автор дневника учился во втором (предпоследнем) классе и что ему было тогда 20 лет. Судя по дневнику, общий кругозор Смольянинова был весьма ограничен, вполне гармонируя с духом казенного училища николаевского времени. Так, после посещения училища «высочайшим гостем»— Николаем I Смольянинов заполнил несколько страниц в дневнике излияниями верноподданнического восторга («...у кого не забьется сердце при виде нашего отца, нашего кровного, могучего, славного, сильного, врагам страшного»,—читаем в записи от 5 января 1841 г.). Мечты о приобщении к светскому кругу, о балах «избранного» общества в Петербурге также занимают большое место в дневнике юного правоведа, своеобразно переплетаясь с «богобоязненными» рассуждениями о святости таинства исповеди. Но если общий уровень молодого Смольянинова не выходил из круга обычных для воспитанника привилегированного учебного заведения представлений, то его интерес и любовь к литературе—в особенности русской—несомненно были шире официально установленных рамок. Отношение Смольянинова к Пушкину носит прямо-таки восторженный характер. Он с презрением и негодованием пишет о тех светских читателях, которые в «Пушкине ничего особенного не находят». На страницах дневника можно встретить и цитаты из «Бородинской годовщины» Жуковского и, что более знаменательно,—из «Горя от ума» Грибоедова, но особенно часто встречаются цитаты из Пушкина. Среди пушкинских произведений, привлекавших внимание Смольянинова,—песня Лауры из «Каменного гостя», «Молитва» («Отцы-пу-



СЕСТРЫ А. П. и Н. П. ВЕРЗИЛИНЫ
Акварель Г. Гагарина
Русский музей, Ленинград

стынники...»), «Андрей Шенье в темнице», «Галуб», «Русалка» и, конечно, «Евгений Онегин».

Смольянинов не раз задумывался о возможном преемнике и продолжателе дела великого поэта. 16 сентября он записал в своем «Журнале» мысль о том, что «Пушкин взял с собою тайну своих стихов,—или лучше, своего стиха». А за несколько месяцев до этой записи, 29 января 1841 г., Смольянинов занес в дневник следующие любопытные строки: «29 января. День памятный, но грустный. Ровно 4 года тому назад в $^3/_4$ 3-го часа пополудни в этот самый день не стало Пушкина, мы лишились нашей славы, нашей надежды. Его нет, нет и следа,—а кто заменит его?—Лерм... вряд ли...».

Это—одно из первых упоминаний о Лермонтове в дневнике Смольянинова. Впоследствии имя Лермонтова не раз упоминается им рядом с именем Пушкина, например: «Одна поэзия—один Пушкин да Лермонтов могут утешить меня» (запись от 3 ноября 1841 г.).

Лермонтов, как и Пушкин, принадлежал к числу любимых поэтов Смольянинова. Отсюда—самая постановка вопроса о нем как о возможном преемнике Пушкина. Смольянинов не только охотно и часто цитировал Лермонтова, но и выписывал целые стихотворения, особенно привлекшие его внимание. Так, 20 января он записывает полностью «столь милые слова» лермонтовской «Молитвы» («В минуту жизни трудную...») как образец стихов, «утешающих в беде». В других записях столь же восторженно комментируются лермонтовские «Парус» и «Еврейская мелодия».

Культ Пушкина и Лермонтова, столь явственно окрашивающий дневник Смольянинова, шел вразрез с требованиями официальной школы, несмотря на то, что сам автор «Memento mori» субъективно отнюдь не погрешал против «властей предержащих», хотя бы даже в узко академическом масштабе. Одновременно со Смольяниновым в Училище правоведения обучался В. В. Стасов, впоследствии один из основоположников русской художественной критики и искусствознания. Из его воспоминаний мы знаем о том, с какой жадностью ловили воспитанники училища каждую строку Пушкина, Лермонтова, Гоголя и других «опасных» в глазах начальства писателей (сам Стасов в 1839 г. был лишен причастия за чтение стихов Пушкина во время поста). В это же время группа прогрессивно настроенных молодых правоведов (П. Зубов, Н. Калайдович, Ф. Унковский и др.) издавала рукописный литературный журнал «Собрание упражнений...». Дошедшие до нас два номера этого «Собрания» за 1840 г. свидетельствуют о близости его участников к прогрессивным литературным веяниям этой поры. Характерно, например, что в рассказе Погоржанского «Первая скрипка» содержатся сочувственные ссылки на комедию Гоголя «Ревизор», а статья П. Зубова (впоследствии крупного деятеля судебной реформы) «Чтения о русском языке Н. И. Греча» полна страстных выпадов не только против Греча, но и против его соратника Булгарина как представителя «известного класса русской литературы»[1].

Таким образом, дневник Смольянинова отражает общую атмосферу училища, насыщенную воздействием прогрессивных литературных течений того времени. Как явствует из «Журнала», восторженное отношение Смольянинова к Лермонтову питалось знакомством не только с попавшими в печать произведениями поэта,—он знал также и лермонтовские стихи, распространявшиеся в рукописях, например, «Смерть поэта»; в одной из записей дневника цитируются эти стихи.

Если даже такой вполне «благонамеренный» юноша, каким был Смольянинов, сочувственно цитировал запрещенные стихи Лермонтова, легко можно понять, каково было воздействие лермонтовской поэзии на более идеологически зрелую и более чуткую к прогрессивным общественно-политическим стремлениям русскую учащуюся молодежь 40-х годов.



„ВОСПОМИНАНИЕ О КАВКАЗЕ“
Картина маслом Лермонтова, 1838 г.
Институт литературы, Ленинград

пол. 24. Июля

На сей же имею честь известить господъ следователей по делу отставного Маиора Мартынова, что действительно 13 числа Июля месяца были вечеромъ у меня въ доме Господинъ Лермонтовъ и Мартыновъ, но неприятностей между ими я не слыхала и не заметила, в чемъ подтвердятъ бывшие тогда же у меня Гг: Поручикъ Глебовъ и Князь Васильчиковъ —

Марья Верзилина

ПОКАЗАНИЕ М. И. ВЕРЗИЛИНОЙ СЛЕДСТВЕННЫМ ВЛАСТЯМ ПО ПОВОДУ ДУЭЛИ ЛЕРМОНТОВА С МАРТЫНОВЫМ

Институт литературы, Ленинград

О том, какой резонанс имели эти стихи в стенах Училища правоведения, ярко рассказано в тех же воспоминаниях В. В. Стасова: «Проникшее к нам, тотчас же, как и всюду, тайком, в рукописи, стихотворение Лермонтова „На смерть Пушкина“ глубоко взволновало нас, и мы читали и декламировали его с беспредельным жаром в антрактах между классами. Хотя мы хорошенько и не знали, да и узнать-то не от кого было, про кого это речь шла в строфе: „А вы, толпою жадною стоящие у трона“ и т. д., но все-таки мы волновались, приходили на кого-то в глубокое негодование, пылали от всей души, наполненной геройским воодушевлением, готовые, пожалуй, на что угодно,—так нас подымала сила лермонтовских стихов, так заразителен был жар, пламеневший в этих стихах. Навряд ли когда-нибудь еще в России стихи производили такое громадное и повсеместное впечатление. Разве что лет за 20 перед тем „Горе от ума“»[2].

Но не только в этом отношении интересны записи Смольянинова: в них автор откликается на дошедшее до него известие о трагической гибели Лермонтова. Этот отклик дает представление о слухах,—иногда совершенно фантастических, иногда более или менее достоверных,—которые возникли вокруг смерти поэта.

9 августа 1841 г. Смольянинов писал в своем «Журнале»:

Что сделать с тем, который, позабыв все священное, презрев всеми чувствами, попрал, затоптал стыд, совесть, честь, который, унизившись до степени животного, отымает у бедного, умирающего голодною смертию, последний кусок, единственную надежду его—и все для того, чтобы удовлетворить свой каприз, сделать по своему? Или что сделать с тем, кто, удовлетворяя своим глупым страстям, позорит, развращает невинную девушку, губит ее навек, и потом через короткое время сам же покидает

ее на произвол судьбы? Суд людской определит ли наказание, достойное этих двух преступников? Глас божий разразится ли над ними?.. Теперь другой вопрос: как поступить с убийцею нашей славы, нашей народной гордости, нашего Лермонтова, причислить ли его к категории первых двух преступников или глядеть на него еще хуже—тем более, что он русский... нет, он не русский после этого, он недостоин этого священного имени...—Увы, Лермонтова нет, к несчастию, это верно—хотя мы и желаем, чтобы это были неверные слухи—он убит—убит подлым образом—рукою Мартынова—дуэль была за М-е Steritch. Секунданты были со стороны Лермонтова—Глебов, а со стороны того—Васильчиков—сын Иллариона Васильевича—председателя Государственного совета—и государь сказал ему, что его седины не спасут сына.—Кавказ, блаженный Кавказ был свидетелем Его смерти, он счастлив, по крайней мере, в этом отношении, а мы несчастные, мы бедные, лишены даже и трупа этого гения нашего века. Рано последовал он Пушкину, рано скрылся от нас.—Поступок Мартынова подл, низок, ему, конечно, не следовало отказываться от вызова и не следовало также пользоваться счастием—первым выстрелом, он должен был разрядить его на воздух—в этом случае я скорей бы самим собой пожертвовал—мне было бы счастие погибнуть от руки Лермонтова—и честь моя была бы ограждена.—Не так поступил Мартынов, он низок в моих глазах; дайте мне право, дайте мне власть, я бы выдумал для него достойное наказание; но я пока простой человек, я ничто,—я раздражен и жестоко раздражен—уста мои одни только в движении, они поминутно лепечат: cara vendetta, cara vendetta*. Да, это не пустые звуки, не простые слова—они осуществятся со временем. Две тени, две милые дорогие тени взывают ко мне, требуют мщения, я отвечу им—заплачу должное должным—будет время, будет мщение cara, cara, vendetta, vendetta.

Упоминаемая Смольяниновым Steritch—Марья Алексеевна Щербатова, урожденная Штерич, впоследствии вышедшая замуж за генерал-адъютанта И. С. Лутковского. К последней дуэли поэта она никакого отношения не имела, но зимой 1839/40 г. Лермонтов был увлечен ею и посвятил ей стихотворение «На светские цепи...». А. П. Шан-Гирей и другие мемуаристы связывают ее имя с дуэлью Лермонтова 18 февраля 1840 г. с Барантом. Отголоском этих разговоров является ошибочная запись Смольянинова.

Через два месяца, 2 октября, под впечатлением новых известий и слухов, Смольянинов записывает:

Кстати о Лермонтове: я должен загладить мою оговорку, должен описать действительную причину его смерти, а не ту, которая была мною рассказана 9-го августа, а мне передана в искаженном виде.—Итак, была иная причина смерти Лермонтова,—и эта иная причина достоверна, потому что почерпнута мною из письма из Пятигорска (где погиб поэт) барона Розена к брату одного из моих товарищей, который сам читал мне это письмо. Печальное это событие происходило в Пятигорске, где Лермонтов лечился.—Из числа молодежи тамошнего водяного общества находился некто Мартынов, отставной артиллерист, редкий стрелок. Едва показался он в том краю, как своими странными манерами, неуместными выходками, и как видно даже ограниченностию ума, навлек какое-то

* Сладкая месть, сладкая месть.



МЕСТО ПЕРВОНАЧАЛЬНОГО ПОГРЕБЕНИЯ ЛЕРМОНТОВА В ПЯТИГОРСКЕ

Акварель Д. Арнольди, 1841 г.

Институт литературы, Ленинград

особое чувство на душу поэта, который сначала начал тайно, а потом уже и явно над ним насмехаться, давал ему разные эпитеты, как напр., «Montagnard au grand poignard» и это было не без причины, Мартынов носил на себе всегда бурку и имел пистолет.—14 июля Лермонтов был в каком-то особенном расположении духа—видно было, что он был чем-то недоволен, и в эту минуту нужен был ему человек, над которым бы он мог излить свое неудовольствие. Является Мартынов, чего лучше, шутки и колкие сатиры начинаются.—Мартынов мало обращал на них внимания, или лучше не принимал их на свой счет и не казался обиженным.—Это кольнуло самолюбие Лермонтова, который теперь уже прямо адресуется к Мартынову с вопросом, читал ли он «Героя нашего времени»?—Читал,—был ответ.—«А знаешь, с кого я списал портрет Веры?»—Нет.—«Это твоя сестра». Не знаю, что было причиною этого вопроса, к чему сказаны эти слова:—«Это твоя сестра», которые стоили Лермонтову жизни, а нас лишили таланта, таланта редкого,—следствием этих слов был, конечно, вызов со стороны Мартынова.—Благородно он поступил, всякий бы сделал то же на его месте, но одно его не оправдывает, это именно то, что зачем он стрелял не на воздух—и удар его был так верен, что был нацелен и попал прямо в сердце,—и пуля тогда только достигла своего назначения, когда Лермонтов сам подымал руку и наводил на противника пистолет. В дополнение выпишу статью г-на Андриевского, помещенную в 63-м № «Одесского Вестника». Вот она: «Пятигорск.—15 июля около 5 часов вечера разразилась ужасная буря с молниею и громом; в это самое время между горами Машуком и Бештау скончался лечившийся в Пятигорске М. Ю. Лермонтов. С сокрушением смотрел я на привезенное сюда бездыханное тело поэта...».

En ce cas je fais ce que font les femmes qui mettent en P. S. ce qui les interesse le plus*.

Трудно сказать, о каком бароне Розене идет речь в этой записи А. П. Смольянинова. Ни один из известных нам Розенов летом 1841 г. в Пятигорске не был, и письмо Розена о смерти Лермонтова до сих пор не обнаружено.

Мартынов действительно был в отставке, но в артиллерии никогда не служил; он вышел в отставку из Гребенского казачьего полка в чине майора в марте 1841 г.

Сближение сестры убийцы, Натальи Соломоновны Мартыновой, с одной из героинь «Княжны Мери»—Верой неоднократно встречалось в литературе о Лермонтове в 1870—1890 гг. Запись Смольянинова позволяет установить, что эта версия возникла вскоре после смерти поэта.

Разумеется, было бы ошибкой удовлетвориться тем объяснением дуэли, которое давал Розен. Причины и обстоятельства гибели поэта были значительно сложнее, чем казалось и Розену, и наивному юноше Смольянинову, и вообще большинству современников Лермонтова. Но в качестве одного из не учтенных до сих пор откликов на смерть поэта запись Смольянинова, с пересказанным в ней письмом Розена, представляет несомненный интерес.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В. Стасов, Училище правоведения сорок лет тому назад.—«Русская Старина» 1881, кн. II, 410—411.

[2] Там же.

* В этом случае я поступаю так, как поступают женщины, которые помещают в постскриптуме то, что их больше всего интересует.

СООБЩЕНИЯ

ЛЕРМОНТОВ В МОСКВЕ

Сообщение В. Баранова

В архиве московского военного генерал-губернатора хранятся ежедневные донесения московского коменданта о лицах, прибывавших в Москву и выбывавших из города. Данные комендантских ведомостей попадали в повременную печать и печатались в «Русском Инвалиде» и «Московских Ведомостях», но лишь в форме выборок, далеко не полных. Так, «Московские Ведомости» ограничивали регистрацию приезжих лицами высших рангов государственной службы, а «Русским Инвалидом» регистрировались лишь чины армии и гвардии, и притом по весьма прихотливому выбору.

Всего за 1837—1841 гг. Лермонтов пять раз встретил и пять раз проводил столбы Московской заставы. Однако в комендантских ведомостях из десяти вероятных записей нам удалось разыскать только пять. Объясняется это тем, что комендантские рапорты сохранились лишь начиная с 1837 г., причем рапорты за 1840 г. отсутствуют и даже не внесены в давние архивные описи.

Приводим разысканные нами записи:

1. В ведомости о прибывших в Москву и выбывших из оной разных особ от 23 марта 1837 г., в разделе «Прибыли в Москву», значится: «По полуночи в 7 часов из С.-Петербурга нижегородского драгунского п⟨олка⟩ прап⟨орщик⟩ Лермонтов» («Рапорты г. Московского коменданта по разным предметам», т. I, л. 109).

2. В такой же ведомости от 10 апреля 1837 г., в разделе «Выбыли из Москвы»: «По полудни в 1 час в Тифлис Нижегородского драг⟨унского⟩ п⟨олка⟩ пр⟨апорщик⟩ Лермонтов» (там же, т. I, л. 187).

3. В ведомости от 4 января 1838 г., в разделе «Прибыли в Москву»: «3-го числа по полудни в 6 часов из Тифлиса л⟨ейб⟩ г⟨вардии⟩ Гродненского п⟨олка⟩ к⟨орнет⟩ Лермонтов» (там же, т. I, лл. 277 и 278).

4. В ведомости от 30 января 1841 г., в разделе «Прибыли в Москву»: «В 2 часа пополудни из Ставрополя Тенгинского пех⟨отного⟩ п⟨олка⟩ пор⟨учик⟩ Лермонтов» («Утренние рапорты по разным делам московского коменданта», 1841, т. I, лл. 346).

5. В ведомости от 17 апреля 1841 г., в разделе «Прибыли в Москву»: «Пополудни в 7 часов из С.-Петербурга надз⟨иратель⟩ при почт⟨овой⟩ кар⟨ете⟩ Путилов, в оной от⟨ставной⟩ полк⟨овник⟩ Мосолов, от⟨ставной⟩ пор⟨учик⟩ Паньшин, Тенгинского пех⟨отного⟩ п⟨олка⟩ пор⟨учик⟩ Лермонтов» (там же, т. IV, л. 173 об.).

Установление первых двух дат имеет немаловажное значение, тем более потому, что 1837 г. справедливо считается самым малоосвещенным годом жизни Лермонтова.

Настоящие записи впервые устанавливают длительное пребывание Лермонтова на Кавказе весной 1837 г. Кроме того, ранний выезд Лермонтова лишний раз устанавливает, что в мае 1837 г. Лермонтов не мог быть в Москве. Этим вполне опровергается опубликованное в Мартыновском архиве письмо Е. М. Мартыновой к сыну[1], ибо Лермонтов выехал из Москвы в Тифлис уже за полтора месяца до написания этого письма. Давно заподозренное письмо это теперь в свете публикуемых документов окончательно теряет силу, подрывая выдвигавшуюся Мартыновыми версию о давности семейной, якобы мотивированной, неприязни к Лермонтову.

Важны для биографа обнаруженные нами в тех же комендантских ведомостях сведения о Н. С. Мартынове. За два дня до приезда Лермонтова в Москву, сюда же

приехал Н. С. Мартынов и пробыл в родительском доме двадцать три дня, выехав 14 апреля 1837 г., на четвертый день после отъезда Лермонтова в Ставрополь. Эти даты устанавливают одновременное с Лермонтовым пребывание его в Москве.

В комендантской ведомости от 21 марта 1837 г., в разделе «Прибыли в Москву», значится: «В 6 часов пополудни из Петербурга кавалергардского Е. В. п⟨олка⟩ пор⟨учик⟩ Мартынов».

В ведомости от 14 апреля 1837 г. значится, в разделе «Выбыли из Москвы»: «По полуночи в 4 часа в Ставрополь кавалергардского Е. В. п⟨олка⟩ пор⟨учик⟩ Мартынов» (л. 206 об.).

Лермонтов следовал на Кавказ трактом Москва—Тула—Воронеж—Черкасск—Екатеринодар. Это был обычный и кратчайший по тому времени путь к месту стоянки Нижегородского драгунского полка Геленджику, где поэт, по официальным данным, и явился начальству и откуда направился в Тифлис.

Этот маршрут подтверждается для 1837 г. вероятным заездом Лермонтова в имение его покойного отца Ю. П. Лермонтова (с. Кропотовка, Ефремовского уезда, Тульской губернии) для совместного между наследниками решения о полюбовном его разделе. Подписанное поэтом и его тетками заявление было подано в тульскую судебную палату 21 июня. Правда, оно могло быть подписано Лермонтовым и на Кавказе. Однако заезд Лермонтова в Кропотовку для общего решения и подписания бумаги факт вполне вероятный.

Дата приезда Лермонтова в Москву из Тифлиса 3 января 1838 г. заполняет существенный пробел в его биографической канве. Пребывание поэта в Москве занимает достоверно весь январь и предположительно несколько дней февраля, что видно из письма поэта к П. И. Петрову[2]. Дата письма, вероятно, проставлена задним числом. Пребывание поэта в Петербурге ограничивалось на этот раз лишь несколькими днями, так как послание к М. А. Лопухиной от 15 февраля 1838 г. он пишет накануне отъезда в Новгород, место стоянки Гродненского полка. Сюда, как известно, прибыл он с большим запозданием, лишь 25 февраля.

Коснемся документов 1841 г. Первая дата опубликовывается впервые: в ней уточняется приезд поэта в Москву из Ставрополя 30 января 1841 г. Вторая дата фиксирует приезд Лермонтова из Петербурга в Москву 17 апреля 1841 г. Документ подкрепляет опубликованную по другому источнику дату выезда поэта из Петербурга в Москву 15 апреля 1841 г.[3].

Что является самым существенным в двух последних документах? Сообщаемые в них даты позволяют установить, во-первых, что известный альбом кн. В. Ф. Одоевского, подаренный Лермонтову для заполнения, весь был заполнен им в Москве и на Кавказе, но не в Петербурге, и, во-вторых, что в апреле относительно Лермонтова последовал грозный приказ о том, чтобы он покинул северную столицу в 48 часов (12 или 13 апреля).

Даты дают возможность уточнить биографическую канву поэта.

12 апреля происходят проводы Лермонтова у Карамзиных, о чем Плетнев писал Гроту.

13 апреля кн. В. Ф. Одоевский дарит Лермонтову свою старую любимую записную книгу и делает в ней известные записи.

15 апреля Лермонтов выезжает из Петербурга.

17 апреля Лермонтов, согласно комендантской записи, в 7 часов вечера прибывает в Москву. Лермонтов останавливается у Розена.

20 апреля Лермонтова уже не было в Петербурге.

Восемнадцатидневное пребывание поэта в Москве в марте—апреле 1837 г. и пребывание в столице в течение почти всего января 1838 г. существенно пополняют биографические разыскания о Лермонтове.

В комендантских донесениях не отражены два выезда Лермонтова из Москвы: 1) в Петербург в январе—феврале 1841 г. 2) в Ставрополь в апреле 1841 г. Возможно, что в обоих этих случаях Лермонтов, выезжал из Москвы по партикулярным (частным) подорожным. Это предположение косвенно подтверждается тем фактом, что прибытие в Москву и выезд из Москвы кузена поэта А. А. Столыпина (Монго) комендатурой отмечены: в ведомости за февраль 1841 года, в разделе «Прибыли в Москву» значится: «31-го января пополуд⟨ни⟩ в 2 ⟨часа⟩ из Тулы Нижег⟨ородского⟩ драг⟨унского⟩ п⟨олка⟩ кап⟨итан⟩ Сталыпин». В такой же ведомости, в разделе «выбыли из Москвы»: «1-го февраля в 10 ч⟨асов⟩ попол⟨удни⟩ в С. Петербург надзиратель при почтовой карете Франц, в оной Нижегор⟨одского⟩ драг⟨унского⟩ п⟨олка⟩ кап⟨итан⟩ Сталыпин».

Сохранилось указание самого Лермонтова, что прибыл он в Петербург в 1841 г. в середине масляницы, т. е. 5—8 февраля (началась масляница 2 февраля). Кроме того, А. П. Шан-Гирей сообщает, что возвратился поэт в Петербург в сопровождении бабушки Е. А. Арсеньевой. Эти косвенные указания немаловажны. Документальные данные о дате последнего выезда Лермонтова из Москвы в Петербург следует искать в архиве партикулярных (частных) подорожных за 1841-й год.

Теперь о последнем выезде поэта на Кавказ. Биографы считают, что поэт выехал вместе с А. А. Столыпиным. Точные указания комендантских ведомостей устанавливают выезд А. А. Столыпина: 22-го апреля им предъявлена у московской заставы подорожная. Лермонтова однако с ними не было. «Выбыли из Москвы ...апреля 22-го в 7 ч⟨асов⟩ попол⟨удни⟩ в Тифлис Нижегородского драгунского п⟨олка⟩ кап⟨итан⟩ Сталыпин».

Очевидно Лермонтов присоединился к Столыпину на одном из пунктов тракта. Есть основания думать, что этим пунктом была Тула. Известно, что по пути на Кавказ Лермонтов и А. А. Столыпин встретились в Туле с А. М. Меринским, у которого обедали. Через несколько дней Лермонтов заезжал в имение Мишково Мценского уезда Орловской губернии к М. П. Глебову. Хронологическая канва датирует этот факт «мая первая половина». Подтверждение его мы имеем в существенном указании современника Лермонтова корнета А. К. Юрасовского, владельца сельца Мишково: «Глебов, узнав, что поэт, отправляясь в ссылку на Кавказ должен проезжать на лошадях вблизи сельца Мишкова; немедленно выхлопотано было негласное разрешение остановиться поэту на несколько дней в Мишкове, чем Лермонтов и воспользовался»[4].

Комендантские ведомости помогают биографу уточнить эти факты.

10-го мая по полуночи в 3 часа в Тульскую губернию выбыл л⟨ейб⟩ гв⟨ардии⟩ Кирасирского Е. И. В. п⟨олка⟩ корнет Глебов—л. 85 (об.).

11-го мая пополудни в 4 часа прибыл в Москву из Тулы л⟨ейб⟩ гв⟨ардии⟩ Уланского п⟨олка⟩ Меринский (Рапорты Московского Коменданта по разным предметам л. 106 (об.).

Эти прямые и документальные разыскания, а также данные косвенного порядка, будут иметь для будущего биографа Лермонтова немалое значение.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] «Ученые записки Тамбовской архивной комиссии. Материалы для истории родов Мартыновых и Слепцовых с их ветвями, под ред. А. Н. Норцова», Тамбов, 1904, 172—173.

[2] Лермонтов, изд. «Academia», V, 600.

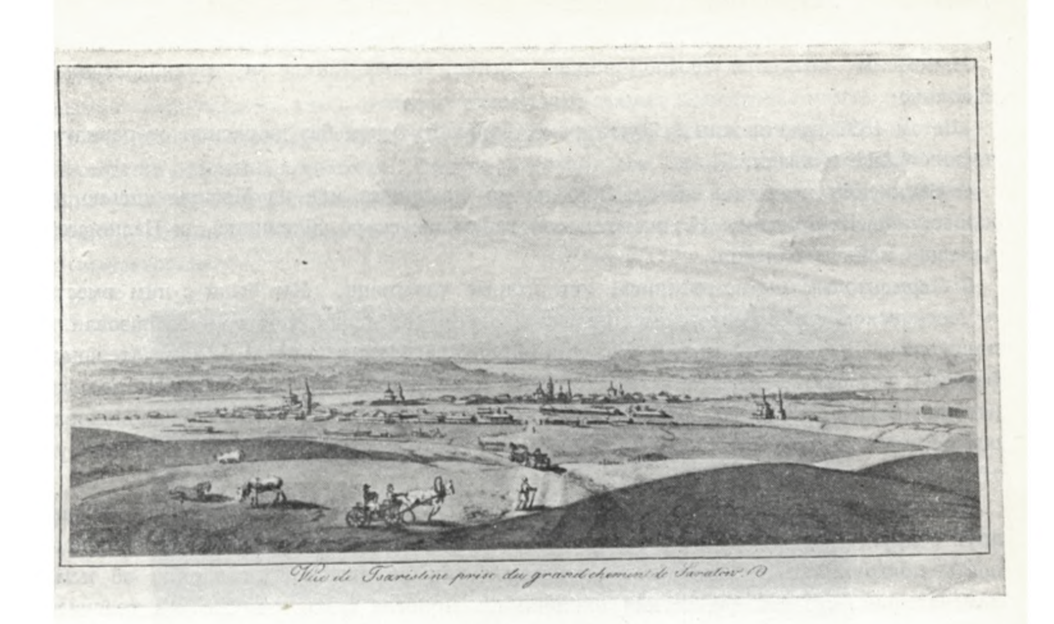
[3] Э. Герштейн, Лермонтов и кружок шестнадцати.—Сб. «Жизнь и творчество Лермонтова», М., 1941, 117.

[4] Сообщение Г. Коробьина со слов А. К. Юрасовского о Лермонтове,—«Исторический вестник» 1890, № 3, 726—727.

ЛЕРМОНТОВ И БЕЛИНСКИЙ НА КАВКАЗЕ в 1837 году

Сообщение Н. Бродского

«Простудившись дорогой, я приехал на воды весь в ревматизмах; меня на руках вынесли люди из повозки, я не мог ходить—в месяц меня воды совсем поправили»,— так рассказывал Лермонтов своему другу С. А. Раевскому о причинах, заставивших его вместо служебного маршрута приехать в Пятигорск летом 1837 г. 31 мая он писал М. А. Лопухиной, что ежедневно бродит по горам и уж от этого одного укрепил себе ноги: «хожу постоянно: ни жара, ни дождь меня не останавливают». В том же письме есть указание, что он старается избегать знакомств. В середине июня 1837 г. в Пятигорск приехал лечиться Белинский вместе с А. П. Ефремовым, товарищем по Московскому университету, участником кружка Станкевича. Летом того же года в Пятигорске жил Н. М. Сатин, с которым Лермонтов учился в Университетском благородном пансионе. К Сатину Белинский должен был отвезти письмо от Н. Х. Кетчера, который встречался с Сатиным в кружке Герцена и расстался с ним, когда Сатина выслали в 1835 г. из Москвы в Симбирскую губернию. В письме к М. А. Бакунину от 28 июня Белинский просил передать Н. Х. Кетчеру, что «его знакомый на Кавказе», но что он «еще не успел выполнить ⟨своего⟩ поручения»[1]. Вероятно, в июле Белинский навестил Сатина. На квартире последнего и произошла встреча Лермонтова с Белинским, о которой он рассказал в своих воспоминаниях. Мемуары Сатина—единственный источник, свидетельствующий об этой кавказской встрече поэта и критика[2]. Сатин, возражая И. И. Панаеву, который в своих воспоминаниях заявлял, что Лермонтов и Белинский впервые познакомились в Петербурге у А. А. Краевского, редактора «Отечественных Записок», утверждал, что «познакомились они у него в Пятигорске, сошлись и разошлись они тогда вовсе не симпатично. Белинский, впоследствии столь высоко ценивший Лермонтова, не раз подсмеивался сам над собой, говоря, что он тогда не раскусил Лермонтова». Известно, что Лермонтов и Белинский одновременно учились в Московском университете, слушали лекции у одних и тех же профессоров (например, у профессора русской словесности Победоносцева), но точных данных об их знакомстве в студенческие годы не сохранилось. Есть все основания предполагать, что Лермонтов знал о нашумевшей в студенческих кругах истории по поводу драмы Белинского «Дмитрий Калинин», из-за которой университетское начальство грозило молодому драматургу ссылкой в Сибирь. Свободолюбивый Лермонтов мог заинтересоваться «опасным», по мнению начальства, произведением и ознакомиться с ним. Антикрепостническая драма, начиненная религиозным бунтарством, должна была показаться Лермонтову идейно родственной ему и близкой по манере письма с его драмами «Люди и страсти» и «Странный человек». Во всяком случае имя Белинского могло остаться в памяти поэта в пору пребывания его в университете и уж, конечно, было известно ему по статьям «неистового Виссариона» в «Молве» и «Телескопе», в которых поэт находил теоретическую защиту того художественного метода, который он применял в своем незавершенном романе «Княгиня Лиговская» и запрещенной драме «Маскарад». Как же встретились ссыльный поэт и автор «Литературных мечтаний»?



ВИД ГОРОДА ЦАРИЦЫНА

Акварель де Траверсе [?], 1790-е гг.

Литературный музей, Москва

ВИД КАВКАЗСКИХ ГОР ВБЛИЗИ КИСЛОВОДСКОЙ КРЕПОСТИ

Акварель де Траверсе [?], 1790-е гг.

Литературный музей, Москва

Напомним читателю воспоминание Сатина, напечатанное в труднодоступном сборнике:

«Летом 1837 года я жил в Пятигорске, больной, почти без движения от ревматических болей в ногах.

С Белинским я не был знаком прежде; но он привез мне из Москвы письмо от нашего общего приятеля К.; на этом основании мы скоро сблизились, и Белинский навещал меня ежедневно.

С Лермонтовым мы встретились, как старые товарищи. Мы были с ним вместе в Московском университетском пансионе; но в 1831 году, после преобразования пансиона в Дворянский институт (когда-нибудь поговорим и об этом замечательном факте) и введения в него р о з о г, вместе и оставили его. Лермонтов тотчас же вступил в Московский университет и прямо наткнулся на историю профессора Малова, вследствие которой был исключен из Университета и поступил в Юнкерскую школу. Я поступил в Университет только на следующий год.

На пороге школьной жизни мы расстались с Лермонтовым холодно и скоро забыли друг о друге. Вообще в пансионе товарищи не любили Лермонтова за его наклонность подтрунивать и надоедать: „пристанет, так не отстанет", говорили об нем. Замечательно, что эта юношеская наклонность привела его и к последней трагической дуэли!

В 1837 году мы встретились уже молодыми людьми, и, разумеется, школьные неудовольствия были взаимно забыты. Я сказал, что был серьезно болен и почти недвижим; Лермонтов напротив—пользовался всем здоровьем и вел светскую рассеянную жизнь. Он был знаком со всем в о д я н ы м обществом (тогда очень многочисленным), участвовал на всех обедах, пикниках и праздниках.

Такая, повидимому, пустая жизнь не пропадала, впрочем, для него даром: он написал тогда свою „Княжну Мери" и зорко наблюдал за встречающимися ему личностями. Те, которые были в 1837 году в Пятигорске, вероятно, давно узнали и княжну Мери, и Грушницкого, и в особенности милого, умного и оригинального доктора Майера.

Майер был доктором при штабе генерала Вельяминова. Это был замечательно умный и образованный человек; тем не менее он тоже не раскусил Лермонтова.

Лермонтов снял с него портрет поразительно верный; но умный Майер обиделся, и, когда „Княжна Мери" была напечатана, он писал ко мне о Лермонтове: „Pauvre sire, pauvre talent".

Лермонтов приходил ко мне почти ежедневно после обеда отдохнуть и поболтать. Он не любил говорить о своих литературных занятиях, не любил даже читать своих стихов; но зато охотно рассказывал о своих светских похождениях, сам первый подсмеивался над своими л ю б в я м и и волокитствами.

В одно из таких посещений он встретился у меня с Белинским. Познакомились, и дело шло ладно, пока разговор вертелся на разных пустячках; они даже открыли, что оба уроженцы города Чембар (Пензенской губернии).

Но Белинский не мог долго удовлетворяться пустословием. На столе у меня лежал том записок Дидерота; взяв его и перелистовав, он с удивлением начал говорить о французских энциклопедистах и остановился на Вольтере, которого именно он в то время читал. Такой переход от пустого разговора к серьезному разбудил юмор Лермонтова. На серьезные мнения Белинского он начал отвечать разными шуточками; это явно сердило Белинского, который начинал горячиться; горячность же Белинского более и более возбуждала юмор Лермонтова, который хохотал от души и сыпал разными шутками.

— Да я вот что скажу вам о вашем Вольтере,—сказал он в заключение:—если бы он явился теперь к нам в Чембар, то его ни в одном порядочном доме не взяли бы в гувернеры.

Такая неожиданная выходка, впрочем, не лишенная смысла и правды, совершенно озадачила Белинского. Он в течении нескольких секунд посмотрел, молча, на Лермонтова, потом, взяв фуражку и едва кивнув головой, вышел из комнаты.

Лермонтов разразился хохотом. Тщетно я уверял его, что Белинский замечательно умный человек; он передразнивал Белинского и утверждал, что это не доучившийся фанфарон, который, прочитав несколько страниц Вольтера, воображает, что проглотил всю премудрость.



ИСПАНЕЦ С КИНЖАЛОМ

Акварель Лермонтова, 1830—1831 гг.

Литературный музей, Москва

Белинский с своей стороны иначе не называл Лермонтова, как пошляком, и когда я ему напоминал стихотворение Лермонтова „На смерть Пушкина",—он отвечал: „Вот важность написать несколько удачных стихов! От этого еще не сделаешься поэтом и не перестанешь быть пошляком!".

На впечатлительную натуру Белинского встреча с Лермонтовым произвела такое сильное влияние, что в первом же письме из Москвы[3] он писал ко мне: „Поверь, что пошлость заразительна, и потому, пожалуйста, не пускай к себе таких пошляков, как Лермонтов".

Так встретились и разошлись в первый раз эти две замечательные личности. Через два или три года они глубоко уважали и ценили друг друга».

По предположению Е. Некрасовой, Сатин писал свои воспоминания в конце 1865 г., т. е. спустя почти тридцать лет после описанной им встречи Лермонтова и Белин-

ского. Многие факты переданы им неточно и легко могут быть опровергнуты: ни Лермонтов, ни Белинский не были «уроженцами города Чембар», они могли лишь вспоминать этот уездный город Пензенской губернии, где Белинский учился и где Лермонтов бывал с бабушкой у родственника, помещика Мосолова, известного своим зверским обращением с крестьянами; Лермонтов поступил в университет не в 1831 г., а осенью 1830 г., и не был исключен из университета за участие в маловской истории 16 марта 1831 г., а покинул его в июне 1832 г. Наряду с неточностями указанного характера воспоминания сообщают подробности, которые вызывают сомнения.

Друг декабристов, умница Майер мог ли «не раскусить» Лермонтова и называть его «ничтожным человеком»? Есть свидетельство, что между Лермонтовым и Майером шла переписка, что образованный доктор бережно хранил письма поэта, случайно погибшие у вдовы Майера, С. А. Дамберг[4]. Письма поэта относились, очевидно, к периоду после его отъезда с Кавказа в Петербург, до выхода в свет «Героя нашего времени». Мог ли «замечательно умный» доктор Майер назвать «ничтожным» талант Лермонтова? Сам Сатин, вспоминая свои встречи в Ставрополе с декабристами, говорил о стихах А. И. Одоевского, что «в них нет могучего таланта Пушкина или Лермонтова»[5]. Но, признавая поэтический гений Лермонтова, Сатин дал в своих воспоминаниях такой портрет поэта, который мог быть написан только недругом. Новейший комментатор воспоминаний Сатина правильно отмечает «явно недоброжелательную цель» мемуариста «унизить благородный облик великого поэта»: «видимо, Сатин хотел подчеркнуть легкомысленный характер поэта, поверхностность его жизненных интересов»[6].

В самом деле, Лермонтов в характеристике Сатина—только флиртующий гусарский офицер, которого совершенно не занимают серьезные темы, которому не о чем ином говорить, как о светских похождениях. Мы знаем, поэт любил читать свои стихи в дружеском кругу, любил товарищеские беседы о политике и философии, поэзии и театре. Почему же Сатин, начинавший в те годы изучать и переводить Шекспира, интересовавшийся общественно-политическим движением на Западе, не вызвал у Лермонтова желания беседовать о том, что интересовало его школьного товарища? Нельзя не согласиться с комментатором мемуаров Сатина, Б. Кандиевым, что «объективно Сатин расписался в собственном ничтожестве. Если Лермонтов на протяжении своего знакомства с Сатиным ни разу с ним не заговорил о литературе или о каком-либо другом серьезном предмете, то это единственно объясняется тем, что автор воспоминаний пользовался, видимо, у поэта репутацией ничтожного человека, достойного только разговоров о легких романических приключениях»[7].

Самое существенное, однако, не в том, как Сатин представлял себе личность поэта. Чувство обиды, пережитое им еще в пансионе, не заглохло, очевидно, при воспоминании о Лермонтове и в старости. По поводу людей типа Сатина, которого Герцен называл слабым по характеру, автор статьи «О развитии революционных идей в России» (1851) метко сказал: у Лермонтова была «смелость многое высказывать без подкрашенного лицемерия и пощады. Люди слабые, задетые, никогда не прощают такой искренности»[8].

Воспоминания Сатина воспроизводят сцену спора между Лермонтовым и Белинским. В этой части воспоминания явно недостоверны. Облик Белинского совершенно не соответствует тому этапу идейного развития критика-демократа, который падает на середину 30-х годов. Белинский не мог «с удивлением» говорить о французских просветителях XVIII в., так как в 30-х годах он отрицательно относился к французской науке, литературе и философии. Белинский летом 1837 г. писал из Пятигорска своим друзьям (К. С. Аксакову, М. А. Бакунину, Д. П. Иванову) обширные письма, своего рода дневники-исповеди, в которых подробно излагал свои взгляды—

философские, политические, делился своими литературными планами, говорил о своих чтениях. Мы узнаем, что он с восторгом перечитывал Пушкина[9], что он «перечел множество романов и между ними несколько Куперовых», романы Сервантеса («„Дон-Кихот“—гениальное произведение!») и Лесажа («„Хромоногий бес“—такая мерзость»), «читал и перечитывал несколько раз послание Иоанна» и т. д.[10], и ни разу не был упомянут Вольтер, которого, по словам Сатина, Белинский читал в Пятигорске. А между тем в письме Белинского к М. А. Бакунину от 16 августа 1837 г. есть любопытное признание: «Несмотря на мое истощение от серной воды и ванн, несмотря на скуку однообразной жизни, я никогда не замечал в себе такой сильной восприимчивости впечатлений изящного, как во время моей дороги на Кавказ и пребывания



ИСПАНЕЦ С ФОНАРЕМ И КАТОЛИЧЕСКИЙ МОНАХ

Акварель Лермонтова, 1831 г.

Публичная библиотека, Ленинград

в нем. Все, что ни читал я—отозвалось во мне»[11]. Вольтера Белинский не читал в Пятигорске: он до конца 30-х годов в своих статьях отрицал значение литературной деятельности Вольтера, относил его к «поэтическим уродам» французской литературы, считал его одним из главных представителей «литературного католицизма» и дал следующую характеристику Вольтера в общей оценке французской литературы XVIII в.: «Ее произведения были декламаторским резонерством, которое... рассыпалось мелким бесом в пошлых остротах и наглом кощунстве над всем святым и заветным для человечества, как в сочинениях Вольтера»[12]. «Всезнайка»—так пренебрежительно отзывался Белинский в эти годы о том, кого в начале 40-х годов, восклицая «отрицание—мой бог», будет называть одним из главнейших вождей человечества на пути разрушения «старого порядка», с монархами и князьями церкви.

В написанной осенью 1836 г. рецензии на книгу А. Дроздова «Опыт нравственной философии» Белинский критически относился к французской философии XVIII в.,

к энциклопедистам; он утверждал, что «факты должно объяснять мыслию, а не мысль выводить из фактов. Иначе материя будет началом духа, а дух рабом материи. Так и было в осьмнадцатом веке, этом веке опыта и эмпиризма. И к чему привело это его? К скептицизму, материализму, безверию, разврату и совершенному неведению истины при обширных познаниях. Что знали энциклопедисты? Какие были плоды их учености? Где их теории? Они все разлетелись, полопались как мыльные пузыри. Возьмем одну теорию изящного, теорию, выведенную из фактов и утвержденную авторитетами Буало, Батте, Лагарпа, Мармонтеля, Вольтера: где она, эта теория, или лучше сказать, что она такое теперь? Не больше как памятник бессилия и ничтожества человеческого ума, который действует не по вечным законам своей деятельности, а покоряется оптическому обману фактов». По словам Белинского, французы «вместо искусства показали нам что-то в роде башмачного ремесла, а вместо философии что-то в роде игры в бирюльки»[13]. Что Белинский не мог летом 1837 г. положительно отзываться о французских энциклопедистах, окончательно подтверждает его письмо из Пятигорска к Д. П. Иванову от 7 августа. С обычной для него страстностью защищая свои верования, Белинский заявлял своему молодому родственнику: «...бойся французской науки, в особенности французской философии... ⟨Французы⟩ все хотят вывести не из вечных законов человеческого разума, а из опыта... Опыт ведет не к истине, а к заблуждению... Философия, основанная на опыте, есть нелепость... Итак, к чорту французов, их влияние, кроме вреда, никогда ничего не приносило нам»[14].

По словам Сатина, Лермонтов подтрунивал над горячими тирадами Белинского в защиту французских представителей XVIII в. и бросил реплику по адресу Вольтера, ошеломившую Белинского. Не было ли наоборот? В связи с Дидро, которого читал Сатин, не нападал ли на французскую культуру XVIII в. Белинский, и не защищал ли Вольтера Лермонтов? Еще в пансионе поэт читал в «Галатее», органе своего учителя С. Е. Раича, некогда прикосновенного к Союзу благоденствия, статьи, где Вольтеру, в противовес резко отрицательным суждениям Н. И. Надеждина в «Вестнике Европы», отводилась почетная роль в истории умственной жизни Европы: «Вольтер один собою представлял XVIII век... Трудно найти ⟨в истории⟩, кто бы оказал бо́льшие услуги человечеству». О значении просветительной философии автор переводной статьи писал следующее: «Философия призвана была не созидать, а разрушать; прежде просвещения народов, ей должно было вывести их из заблуждения. Таково было ее назначение, которое она исполнила с мужеством и успехом, коими ум и человечество имеет право гордиться». Эту статью редактор журнала сопроводил характерным примечанием: «Вольтер во всяком случае важен в истории современного просвещения»[15].

Философское развитие Лермонтова и Белинского шло в начале 30-х годов в основном однородно: оба, студенты Московского университета, испытали воздействие лекций проф. Павлова. Но Лермонтов, в отличие от Белинского, сочетал философский идеализм с идеями «века просвещения». Незадолго до приезда на Кавказ Лермонтов упомянул имя Вольтера в своей пьесе «Маскарад» без всякого пренебрежительного оттенка[16]. Не Лермонтов, а Белинский должен был бросить реплику, что «теперь ни в одном порядочном доме ⟨в Чембаре⟩ не взяли бы ⟨Вольтера⟩ в гувернеры».

Еще до философского «примирения с действительностью», которое, как известно, было одним из «моментов» в идейных исканиях Белинского в конце 30-х годов, он, живя в Пятигорске летом 1837 г., развивал и защищал мнение, что «и в России все идет к лучшему». «Посмотри, как переменилось общественное мнение,—писал он 7 августа 1837 г. Д. П. Иванову,—много ли теперь осталось тиранов-помещиков, а которые и остались, не презирают ли их самые помещики?.. Помнишь ли ты, как

(военные, особенно кавалеристы) нахальствовали на постоях, увозили жен от мужей, из одного удальства, были ужасом и страхом мирных граждан и безнаказанно разбойничали? А теперь?.. Теперь они тише воды, ниже травы. Ты уже не боишься их, если имеешь несчастие быть фрачником»[17]. Так Белинский, спасаясь от современной ему кошмарной действительности, утверждал свою веру в прогресс, наблюдая эволюцию дворянского быта. Еще в 1835 г., в одной из рецензий в «Молве», он характерно отозвался об энциклопедистах и Вольтере: «Была несчастная пора, когда какое-



„ПРЕДОК ЛЕРМА"
Картина маслом Лермонтова, 1833 г.
Институт литературы, Ленинград

нибудь bon mot, какой-нибудь пошлый каламбур убивал и религию, и истину, и плоды бескорыстного служения знанию, и заслуженную репутацию человека. Это время уже кануло в вечность, авторитет Вольтера и энциклопедистов пал даже в провинциях; его признают только разве какие-нибудь жалкие развалины

Времен Очаковских и покоренья Крыма»[18].

Разве подчеркнутая нами фраза в рецензии Белинского не является перифразой тех слов о Вольтере, которые Сатин приписал Лермонтову?

Думаю, что приведенных фактов достаточно, чтобы признать мифом сатинское описание спора между Лермонтовым и Белинским. Все, что мы знаем об общественных

и литературных взглядах Белинского 1836—1839 гг., не дает никакого права рассматривать воспоминания Сатина о Белинском в Пятигорске в 1837 г. соответствующими исторической действительности. Образ Лермонтова истолкован ложно. Если суждения двух собеседников в описании Сатина перевернуть, т. е. защиту просветителей передать Лермонтову, а реплику по адресу Вольтера—Белинскому, то мемуар Сатина может быть использован в биографии поэта. Целесообразнее, однако, в библиографии воспоминаний о Лермонтове отнести его к разделу dubia. В пятигорских письмах Белинского ни разу не встречается имя Лермонтова. В то же время критик сообщает своим друзьям о встречах с генералом Свечиным, о разговоре с небезызвестным писателем, генералом Скобелевым, о знакомстве с «очень интересным человеком—казаком Сухоруковым», о Льве Сергеевиче Пушкине[19].

Нет основания высказывать невероятное предположение, что имя Лермонтова потому отсутствовало в письмах Белинского в летние месяцы 1837 г., что Белинский не встречался в Пятигорске с Лермонтовым и что, таким образом, сатинские воспоминания—сплошная выдумка. Ограниченный круг съехавшихся на горячие воды допускал возможность встреч и знакомства бывших студентов Московского университета, из которых один приобрел широкую популярность стихотворением на смерть Пушкина, а другой уже настолько обратил на себя внимание своими блестящими статьями, что А. А. Краевский приглашал его участвовать в петербургской газете[20], о чем поэт не мог не знать по своим дружеским отношениям с редактором «Литературных Прибавлений к Русскому Инвалиду».

Заслуживает внимания сообщение Сатина, что Белинский после пятигорской встречи с Лермонтовым иначе не называл поэта, как «пошляком», о чем писал также ему из Москвы. Это письмо Белинского к Сатину не дошло до нас[21]. Но если Белинский и писал ему о Лермонтове, то смысл, который Сатин придал слову «пошляк», отсутствовал в письме Белинского. В середине 30-х годов на языке Белинского быть п о ш л ы м вовсе не значило быть «п о ш л я к о м» с тем оттенком значения этого слова, который передал в своем мемуаре Сатин.

Через год после беседы с Лермонтовым на Кавказе Белинский доказывая, что только тогда увидишь в людях хорошее, когда станешь «требовать от каждого именно только того, что от него можно требовать», писал: «Нет ничего идеальнее (т. е. пошлее), как сосредоточение в каком-то круге ...не похожем ни на что остальное и враждебное всему остальному. Всякая форма, поражающая людей своей резкостью и странностью и пробуждающая о себе толки и пересуды,—пошла, т. е. идеальна[22]. Надо по внешности походить на всех. Кто удивляет своею оригинальностью (разумеется, такою, которая большинству не нравится), тот похож на человека, который приехал на бал в платье странного или старинного покроя, для показания своего полного презрения к условиям общества и приличию. Недаром общество заклеймило таких людей именем о п а с н ы х или б е с п о к о й н ы х; впрочем, еслиб оно назвало их п у с т ы м и, то было бы правее». Белинский, находясь в полосе борьбы с «прекраснодушием», т. е. с оппозиционным отношением к действительности, не ошибся в определении образа поэта, его характера, его манеры держать себя в обществе, его социальной позиции—беспощадного отрицания той «действительности», в которой Белинский в те годы пытался найти «разумность». Называя Лермонтова «пошлым», т. е. «беспокойным», Белинский верно подметил сущность интеллекта поэта, но Сатин своей передачей извратил смысл его высказывания о Лермонтове. Итак, достоверность воспоминаний Н. М. Сатина весьма сомнительна. Доверясь им, можно установить один биографический факт: Лермонтов и Белинский встретились в Пятигорске летом 1837 г.,—и одно предположение: между поэтом и критиком произошла беседа, вскрывшая их расхождение в оценке просветительной философии XVIII в.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В. Белинский, Письма, II, 80.

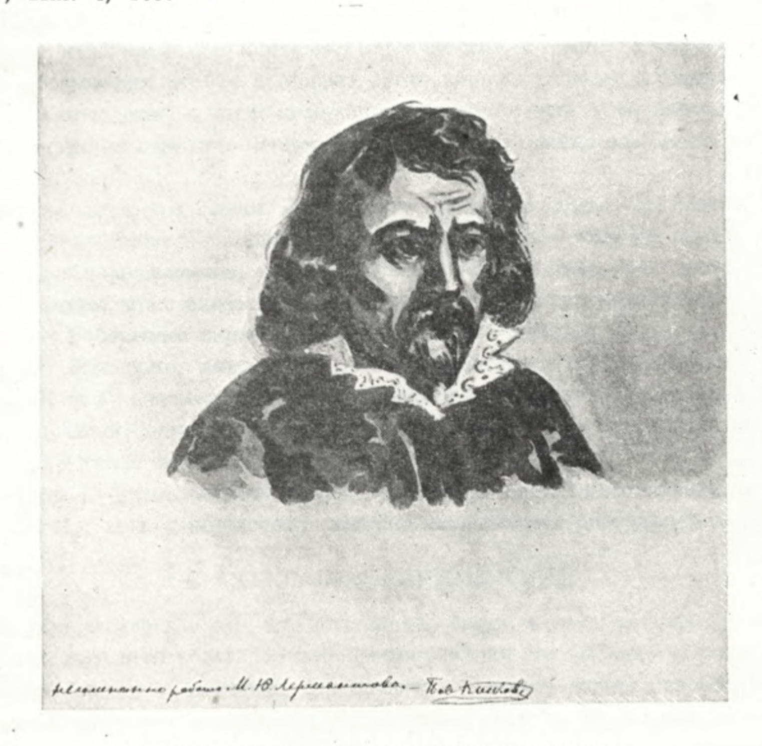
[2] «Из воспоминаний Н. М. Сатина, с предисловием Е. С. Некрасовой».—Сб. «Почин», М., 1895.

[3] Белинский пробыл в Пятигорске до 19 августа 1837 г.

[4] В. Базилевич, Утраченные письма писателя.—«Таганрогская Правда» 1941, 24 мая; см. также в настоящем томе «Литературного Наследства» статью Н. Бронштейн, Доктор Майер.

[5] «Почин», 243.

[6] В. Кандиев, Лермонтов в оценке Белинского.—«Ученые Записки Северо-Осетинского Государственного Педагогического Института им. Хетагурова», 1940, т. II/XV, вып. I, 109.



ИСПАНЕЦ В БЕЛОМ КРУЖЕВНОМ ВОРОТНИКЕ
Акварель Лермонтова, 1837 г.
Институт литературы, Ленинград

[7] Там же, 109.

[8] А. Герцен, Полн. собр. соч., VI, 374.

[9] Б. Белинский, Письма, I, 126: «Пушкин предстал мне в новом свете, как будто я прочел его в первый раз» (письмо от 16 августа 1837 г.).

[10] Там же, 114, 79, 126..

[11] Там же, 126.

[12] В. Белинский, Полн. собр. соч. под ред. С. Венгерова, I, 358; II, 108; III, 410—411; IV, 461, 478; V, 130.

[13] Там же, III, 65, 67.

[14] В. Белинский, Письма, II, 95—96.

[15] «Галатея» 1830, ч. XI, № 3—5, 123, 253, 257.

[16] Ср. монолог Казарина:

> Что ни толкуй Вольтер или Декарт,
> Мир для меня—колода карт,
> Жизнь—банк,..

[17] В. Белинский, Письма, II, 93.

[18] В. Белинский, Полн. собр. соч., II, 63.

[19] В. Белинский, Письма, II, 103—104.

[20] Там же.

[21] Отрывок из письма Сатина к Белинскому от 15 октября 1837 г. опубликован Я. Черняком.—«Красная Новь» 1936, VII, 231. Упоминаний о Лермонтове нет в двух неизданных письмах Сатина к Белинскому из Ставрополя от 7 ноября и 27 декабря 1837 г. (Государственная публичная библиотека им. Ленина).

[22] В 1839 г. Белинский писал: «Новейшее поколение... от души смеется над идеальным Чацким, как над полуумным».—Полн. собр., соч., IV, 375.

О ВОСПОМИНАНИЯХ В. В. БОБАРЫКИНА О ЛЕРМОНТОВЕ

Сообщение М. Ашукиной-Зенгер

В. В. Бобарыкин, младший товарищ Лермонтова по Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров, рассказывает в своих воспоминаниях, что в 1840 г. он проводил отпуск в Москве среди «молодых людей лучшего общества». В кругу этой молодежи, в числе которой он называет князя А. Б., барона Д. Р. и М., Бобарыкин встретил однажды Лермонтова, ехавшего в ссылку на Кавказ после дуэли с Барантом[1].

Фактические данные о жизни Лермонтова крайне скудны. Отрывочны сведения о лицах, среди которых он прожил свою краткую жизнь. Шаг за шагом, порой на основании косвенных намеков, восстанавливаются факты биографии поэта, обрисовываются отношения его с окружающими. Быть может, небесполезна будет и попытка решить, кого Бобарыкин скрыл под до сих пор не расшифрованными инициалами.

Мемуарист, бесспорно, имел в виду князя Александра Ивановича Барятинского, барона Дмитрия Григорьевича Розена и Алексея Аркадьевича Столыпина[2], которого, как известно, современники называли утвердившимся за ним прозвищем Монго. Все трое были в Москве весной 1840 г.

Лейб-гусары Барятинский, Розен и Столыпин[3]—не только однополчане Лермонтова. Все они прочно, хотя и по-разному связали свои имена с биографией поэта[4].

I. АЛЕКСАНДР БАРЯТИНСКИЙ

Не раз уже писалось о том, что социальная среда, в которой жил и творил Лермонтов, была для него тесна. По мере формирования его взглядов и роста его творческих замыслов это сказывалось все сильнее. К концу жизни разрыв Лермонтова с этой средой настолько назрел, что, несомненно, увел бы его в зарождавшийся круг писателя-разночинца Белинского, с которым ему едва пришлось соприкоснуться.

Быть может, ни на одном примере не удается так отчетливо проследить идейно-эмоциональное содержание конфликта Лермонтова со светским обществом, как на отношениях поэта и кн. Александра Ивановича Барятинского (1815—1879).

Лермонтов встретился с Барятинским в 1832 г. в Школе гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров, куда Барятинский поступил в 1831 г.

Воспитанный отцом-англоманом, унаследовавший от него в пятнадцатилетнем возрасте большое состояние и майорат, Барятинский был зачислен юнкером в кавалергардский полк и определен в Школу благодаря воздействию императрицы Александры Федоровны, убедившей мать юноши отказаться от давнишнего желания его семьи воспитать из него «просвещенного» помещика.

Кн. М. Ф. Барятинская принадлежала к прусскому роду графов Келлер и пользовалась близкой дружбой императрицы, в прошлом прусской принцессы.

Барятинский чрезвычайно рано осознал себя аристократом и склонен был считать генеалогическую чистоту своей крови главным своим достоинством. В отношениях с людьми, даже с родными братьями, он всегда ощущал себя прежде всего носителем древнего имени и хранителем аристократического принципа первородства. Отсюда

проистекала его неизменная забота держать окружающих на расстоянии, долженствующем отделять его от прочих смертных[5].

По словам Льва Толстого, давшего позднее его художественный портрет, «в походке, во всех движениях» его «выказывался человек, который себе очень хорошо знает высокую цену»[6]. Честолюбие Барятинского было прежде всего честолюбием родовым, незыблемость его правил покоилась на узко сословном мировоззрении. Человек этот обладал железной волей и твердым желанием преуспеть в жизни.

Юношеская поэма Лермонтова «Гошпиталь», в которой выведен Барятинский,— единственный след их отношений в юнкерской школе. Поэма эта, несомненно, была расценена Барятинским как нетерпимая фамильярность, если не дерзость. Однако, по утверждению Лермонтова, он, «от друзей досаду скрыв, остался весел и счастлив» («Гошпиталь»).

Биографы поэта обычно преувеличивают значение этого эпизода жизни семнадцатилетних мальчиков и ищут в нем разгадки дальнейшего отношения Барятинского к Лермонтову. Это поспешное заключение, конечно, неверно: расхождение их было глубоко принципиальным.

После производства в лейб-гусары Лермонтов вошел в тесный товарищеский круг петербургских кавалерийских офицеров. Барятинский произведен был годом раньше в лейб-кирасиры. Отвлеченный от учебных занятий головокружительным успехом у женщин, он не получил нужных для гвардии отметок. Юноша, тем не менее, крепко был связан с кавалергардским полком, юнкером которого раньше состоял.

Однажды Лермонтов проводил вместе с Барятинским вечер у общего товарища князя Т. (несомненно, надо читать: «князя А. В. Трубецкого»[7]). Об этом вечере сохранился такой рассказ.

В разговоре Лермонтов высказал мысль, что «человек, имеющий силу для борьбы с душевными недугами, не в состоянии побороть физическую боль... Барятинский, сняв колпак с горящей лампы, взял в руку стекло и, не прибавляя скорости, тихими шагами, бледный, прошел через всю комнату и поставил ламповое стекло на стол целым; но рука его была сожжена почти до кости, и несколько недель носил он ее на привязи, страдая сильною лихорадкою»[8].

В этой сцене нервная, тонко организованная природа склонного к анализу Лермонтова встретилась с целеустремленной волевой натурой не знавшего колебаний Барятинского.

В 1835 г. Барятинский, кутежи и шалости которого приобрели ему к этому времени громкую славу, отправился охотником на Кавказ и восстановил там свою пошатнувшуюся репутацию боевой отвагой и полученной в деле против горцев тяжелой раной. Возвращение Барятинского в Петербург было триумфальным, он был назначен состоять при наследнике Александре Николаевиче, в интимный товарищеский круг которого он вступил.

Не следует, однако, представлять себе Барятинского в эти годы встреч с Лермонтовым рядовым служакой, поглощенным одними только интересами кавалерийской службы. Видный представитель клерикальной партии во Франции легитимист граф Альфред де Фаллу, приехавший в 1836 г. в Петербург, вспоминает свои беседы с Барятинским, изобличающие, что его волновал вопрос неизбежного конца скомпрометировавшего себя всяческими злоупотреблениями крепостнического режима и что он наряду с другими русскими аристократами осуждал «дикаря-цивилизатора» Петра I, ответственного за введение в стране неограниченной власти, лишившей родовую аристократию подобающего ей значения[9]. Как далеки были эти запоздалые проявления феодальной идеологии Барятинского от настроений Лермонтова—автора «Вадима»!

Наступили скорбные дни 1837 г. Смерть Пушкина, глубоко всколыхнувшая русское общество, развела Лермонтова и Барятинского в два враждебных лагеря. Лер-

монтов, до того безвестный, начинающий поэт, впервые обрел голос певца-трибуна, заклеймив гневными стихами общество, погубившее Пушкина.

Иным было отношение Барятинского к случившемуся. В дни общенационального горя он навещает арестованного убийцу Пушкина и 19 марта 1837 г. пишет ему: «Мне чего-то недостает с тех пор как я не видел вас, мой дорогой Геккерен; поверьте, что я не по своей воле прекратил мои посещения, которые приносили мне столько удовольствия и всегда казались мне слишком краткими; но я должен был прекратить их вследствие строгости караульных офицеров. Подумайте, что меня возмутительным образом два раза отослали с галлереи под тем предлогом, что это не место для моих прогулок, а я еще два раза просил разрешения увидеться с вами, но мне было отказано. Тем не менее верьте попрежнему моей самой искренней дружбе и тому сочувствию, с которым относится к вам вся наша семья. Ваш преданный друг Барятинский»[10].

Столь же решительно заявили себя сторонниками Дантеса и ближайшие друзья Барятинского: кн. А. Б. Куракин, 27 марта 1837 г. написавший вдогонку высланному из России Дантесу изъявления самой горячей дружбы[11], и кн. А. В. Трубецкой, автор пресловутого «Рассказа об отношениях Пушкина к Дантесу»[12].

Вся эта молодежь лично знала Пушкина, бывавшего, по свидетельству А. И. Тургенева, в доме Барятинских[13]. Издатель «Рассказа об отношениях Пушкина к Дантесу», В. А. Бильбасов, также указывает на то, что кн. А. В. Трубецкой Пушкина «хорошо знал... по частым встречам в высшем петербургском обществе и еще более по своим близким отношениям к Дантесу»[14].

Об этой именно категории лиц кн. П. А. Вяземский писал, что в дни гибели Пушкина они «покрыли себя стыдом... имели бесстыдство сделать из этого события дело партии, полковой вопрос»[15].

Неопубликованный дневник сестры Барятинского, княжны Марии Ивановны[16], дает все основания считать, что общение Барятинского и его друзей с наследником Александром Николаевичем уже в эти годы выходило из официальных рамок.

Отношение, создавшееся тогда к Лермонтову в этом кругу, группировавшемся вокруг наследника, четко формулировал один из секундантов последней дуэли поэта, кн. А. И. Васильчиков, когда готовил к печати в 1872 г. свои «Несколько слов о кончине М. Ю. Лермонтова и о дуэли его с Н. С. Мартыновым»:

«Живя этой жизнью, к коей все мы, юноши 30-х годов, были обречены, вращаясь в среде великосветского общества, придавленного и кассированного после катастрофы 14 декабря, он ‹Лермонтов› глубоко и горько сознавал его ничтожество и выражал это чувство не только в стихах „Печально я гляжу на наше поколенье", но и в светских и товарищеских отношениях. От этого он был вообще не любим в кругу своих знакомых в гвардии и в петербургских салонах, в кавалергардском полку, офицеры коего сочли своим долгом (par esprit de corps) при дуэли Пушкина с Дантесом ‹принять› сторону иноземного выходца против русского поэта ‹;› ему не прощали его смелой оды по смерти Пушкина; при дворе его считали вредным, неблагонамеренным»[17].

Итак, дни катастрофы 1837 г. надо считать началом настороженного отношения Барятинского к Лермонтову, в котором он отныне видит идеологического противника, обличителя той социальной группы, с которой он, Барятинский, неразрывно связан.

Проходят годы, внешние отношения между бывшими товарищами продолжаются, но каждый из них идет своим, непонятным другому путем.

1840 г. скрещивает эти пути. Лермонтов и Барятинский теперь — однополчане-лейб-гусары. Вес их в обществе, однако, различен. Карьера Барятинского в значительной мере связана с его близостью ко двору[18]. Лермонтов с большой последовательностью от придворных кругов отдаляется. Направленный против него пасквиль

(повесть Соллогуба «Большой свет»), заказанный дочерью Николая I, уже появился в печати.

У Лермонтова позади ссылка, он автор «Думы» и «Героя нашего времени», он входит в оппозиционную группу «шестнадцати». Недалек день, когда он четко выразит в стихах свое отношение к николаевской «немытой России», «стране рабов, стране господ».

Барятинский тоже значительно вырос. В свите наследника он совершил в 1838 и 1839 гг. длительную поездку по Европе; он вернулся оттуда с расширенным общественно-политическим кругозором. За границей он слушал лекции выдающихся представителей западноевропейской академической науки, вступил в личное общение с видными французскими и английскими деятелями консервативного лагеря. Возвратившись с твердым намерением содействовать укреплению международного авторитета российской империи, Барятинский посвящает себя служению интересам царизма. К этому периоду относится и выполнение плана, задуманного Барятинским еще совместно с другом его, гр. Иосифом Виельгорским, умершим в Риме в 1839 г. Он вкладывает большую энергию в собирание библиотеки, основным отделом которой должна быть Rossica—коллекция иностранных книг о России. К этому отделу скоро прибавляется новый: Барятинский в 1840 г. приобретает ценную библиотеку по истории и культуре Востока, собранную известным ориенталистом Гульяновым. Уделяя много времени чтению, Барятинский укрепляет свои теоретические позиции. Его политическое честолюбие толкает его попробовать свои силы на Кавказе, который должен быть присоединен к России. На какое-то краткое время сфера интересов Лермонтова и Барятинского совпала. Интересы обоих привлекает проблема взаимоотношений России и Востока. В 1840 г. они вместе проводят время в Москве. В этот период между двумя однополчанами, которым каждому по-своему предстояло связать свое имя с историей России, вероятно, происходили беседы по волновавшим их вопросам. Барятинский, тщательно изучивший сочинения западных путешественников по Кавказу, следы чтения которых мы находим и в произведениях Лермонтова, был, очевидно, небезразличным собеседником для поэта.

Однако Лермонтов и Барятинский, диаметрально противоположно разрешившие свое отношение к политическому режиму в стране, на всем протяжении своей жизни по-разному разрешают и тревожащие их теперь вопросы—проблему Востока, задачу присоединения Кавказа, наконец, вопрос своего личного участия в войне.

Лермонтову, проявлявшему на войне засвидетельствованную многими документами беззаветную храбрость, знакомо увлечение боем. Он «уверен, что для человека, который привык к сильным ощущениям этого банка, мало найдется удовольствий, которые бы не показались приторными»[19]. Но ему знакомы и тяжелые раздумья после боя. Философия войны его волнует[20].

К участи горских народов поэт питает братское сочувствие и неизменно восхищается их стойкостью в борьбе.

Лермонтову, несомненно, ясна историческая необходимость присоединения Кавказа к России[21]; но мыслит он этот акт как дружеское слияние двух культур.

«Я многому научился у азиатов,—говорит он,—и мне бы хотелось проникнуть в таинства азиатского миросозерцания... Там на Востоке тайник богатых откровений...»[22].

Иными были ощущения Барятинского в бою, иными и точки зрения его, сказавшиеся во всей последующей деятельности будущего фельдмаршала.

Мы располагаем замечательным рассказом 1852 г. Льва Толстого «Набег» и вариантами к нему, в которых художественно интерпретирован образ Барятинского. В правдивости изображения можно не сомневаться. В своем дневнике Толстой записал: «Меня сильно беспокоит, что Барятинский узнает себя в рассказе „Набег“»[23].



А. И. БАРЯТИНСКИЙ
Рисунок Г. Гагарина
Русский музей, Ленинград

В этом рассказе молодой генерал, прототипом которого и был Барятинский, перед боем «шутит с хорошенькой женщиной и обещает пить у нее чай на другой день, точно также, как будто он встретился с ней на бале»[24]. В одном из вариантов к этому прибавлено, что генерал «вместе с жизнью мог потерять гораздо больше» окружающих, но «никто не выказывал такой милой, грациозной беспечности и уверенности, как он»[25].

Когда бой разгорается, генерал говорит: «Quel charmant coup d'oeil»[26] (какое очаровательное зрелище). Когда рядом с ним раздается стон раненого, он «смотрит в противоположную сторону и со спокойной улыбкой говорит что-то по-французски»[27].

Наконец, когда аул занят войсками, он не испытывает сентиментальности по отношению к противнику. «Ну что ж, полковник,— говорит он улыбаясь,— пусть их жгут и грабят, я вижу, что им ужасно хочется». «Голос и выражение его» при этом «точно такие, с которыми он у себя на бале приказал бы накрыть на стол»[28].

Этот портрет, начертанный рукой художника-реалиста, вполне соответствует характеристике Барятинского, которую удается извлечь из объективных документов. Барятинский, завершивший в восточной части Кавказа завоевательную политику царизма, сломивший сопротивление Шамиля и получивший официальное признание как «покоритель Кавказа», не мог воспринять иначе как идейного противника автора «Родины», отрицавшего «славу, купленную кровью».

Вот в этом-то идеологическом расхождении Лермонтова и Барятинского и надо искать причины того, что Барятинский не только после смерти поэта негодовал на то, что можно собирать материалы для биографии «безнравственного человека» и «посредственного подражателя Байрону»[29], Лермонтова, но даже при жизни последнего стремился вредить ему[30].

Не отклик случайной юношеской обиды, а глубокую закономерность надо видеть в том, что преданный слуга царизма Барятинский не захотел признать лучшей славы России—Пушкина и Лермонтова.

II. ДМИТРИЙ РОЗЕН

Барон Дмитрий Григорьевич Розен (1815—ум. после 1885) родился в семье генерал-адъютанта Григория Владимировича Розена (1782—1841), участника Отечественной войны, имевшего почетное боевое прошлое[31]. Г. В. Розен был женат на гр. Елизавете Дмитриевне Зубовой (1791—1862), родной племяннице фаворита Екатерины II, и имел значительные связи при дворе. Дети его были товарищами игр детей Николая I[32].

Второй сын генерала Розена, Дмитрий, крестник имп. Марии Федоровны, служил в лейб-кирасирском полку[33] и имел с Лермонтовым общего товарища в лице своего однополчанина А. И. Барятинского. Надо полагать, что Лермонтов был с ним знаком с середины тридцатых годов, если только этому не предшествовало более раннее знакомство в Москве, куда Розены часто наезжали[34].

21 марта 1835 г. Дмитрий Розен был переведен в Нижегородский драгунский полк[35], стоявший на Кавказе. В Тифлисе в это время жили его родители; Г. В. Розен состоял с 1831 г. командующим Отдельным кавказским корпусом и главноуправляющим гражданской частью Грузии. Пребывание Дмитрия Розена на Кавказе совпало с перерывом в напряженной боевой деятельности Нижегородского полка, поэтому в делах ему участвовать не пришлось. Уже 3 мая 1836 г. Розен был переведен в л.-гв. гусарский полк[36].

С 1836 г. Лермонтов и Розен, таким образом, однополчане. Повидимому, с этого времени и установились связавшие их короткие отношения.

Летом 1837 г. Лермонтов, переведенный в Нижегородский драгунский полк, прибыл на Кавказ, где попрежнему служил отец Розена.

На этом посту генерал Розен показал себя крайне слабым администратором. «Во время его управления,—сообщает мемуарист,—взяточничество и казнокрадство процветали. Должности продавались за деньги». По отзыву других современников, Розен, тем не менее, принес Кавказу больше пользы, чем его преемники. Во всяком случае, при чрезвычайно разноречивой оценке деятельности Розена все свидетельства сходятся в том, что личная порядочность и бескорыстие его были вне сомнения, и если винят его, то лишь в крайнем безволии. Установившуюся же за ним репутацию храброго военачальника Розен в то же время упрочил, возглавив ряд экспедиций против горцев[37].

Военная обстановка на Кавказе крайне обострилась к концу 30-х годов. Николай I стремился форсировать колонизацию края, горцы проявляли беспримерную стойкость в борьбе за свою независимость. В 1837 г. Розен, не проверив реляции своего подчиненного[38], преувеличившего значение предпринятых русским командованием переговоров с вождем горцев Шамилем, донес Николаю I, что казавшийся неукротимым имам сдался русскому оружию. Это ошибочное донесение, так же как сведения, поступавшие от комиссии сенатора Гана, ревизовавшего управление Кавказом, побудили Николая I исполнить свое давнишнее намерение посетить Грузию. Под Тифлисом должен был состояться смотр войсковым частям Кавказского корпуса, на котором Николай рассчитывал увидеть капитулировавшего Шамиля.

18 июля 1837 г. Лермонтов писал Е. А. Арсеньевой: «Эскадрон нашего полка, к которому барон Розен велел меня причислить, будет находиться в Анапе на берегу Черного моря при встрече государя»[39]. Вследствие случайных обстоятельств Лермонтов в Анапу не попал, но намерение назначить его именно в этот эскадрон могло быть вызвано желанием Розена привлечь внимание Николая I к ссыльному товарищу сына и тем ускорить его возвращение в Петербург. Известна доброжелательность, с которой Розен относился к попавшим в беду молодым людям[40].

С приездом на Кавказ Николая I начался закат блестящей до того карьеры генерала Розена. Ему пришлось признать, что донесение о пленении Шамиля—плод недо-

разумения. В Тифлисе, куда Николай прибыл 9 октября, комиссия по преобразованию местных гражданских учреждений доложила ему о многочисленных служебных злоупотреблениях, разоблаченных Ганом[41]. Попутно выяснилось и недостойное поведение членов семьи Розена. Зять его, кн. А. Л. Дадиани, командовавший Эриванским карабинерным полком, был обвинен в зверском обращении с солдатами и в хищениях по должности[42]. О жене Розена рассказывали, что она, пользуясь положением во всем ей доверявшегося мужа, потребовала себе на дом для осмотра национальную святыню армян—патриарший венец, хранившийся в Эчмиадзинском монастыре, и вернула его, заменив ценные сапфиры стеклами[43].

Все эти разоблачения повлекли за собой суд быстрый, но неправый. Весь административный аппарат был смещен; наряду с виновными пострадало множество ни в чем не виноватых[44].

9 октября на Мадатовской площади был назначен развод от Эриванского полка, на котором Дадиани был разжалован и сослан в крепость в Бобруйск. Снятые с него флигель-адъютантские аксельбанты Николай тут же надел на приехавшего в Тифлис старшего сына Розена, Александра, желая подчеркнуть, что он не распространяет на старика Розена свой гнев[45].

10 октября на Дидубийском поле под Тифлисом состоялся смотр войсковым частям Кавказского корпуса, среди которых были и нижегородцы, заслужившие одобрение Николая[46].

Эти два события—развод Эриванского полка на Мадатовской площади 9 октября и смотр в Дидубе под Тифлисом 10 октября—биографы Лермонтова обычно смешивают. Лермонтов к разводу на Мадатовской площади никакого отношения не имел. На «высочайшем» же смотру 10 октября он в составе Нижегородского полка был[47].

Неверно и обычное утверждение, что с Николаем I на Кавказе были наследник, Жуковский и Бенкендорф[48].

Николай в сопровождении наследника прибыл из Крыма в Геленджик 20 сентября 1837 г., 23-го они были в Анапе, откуда вернулись в Крым. 25 сентября Николай отплыл в Редут-Кале, куда прибыл 27 сентября. Оттуда уже он отбыл в свою большую поездку по Кавказу. Наследник же с Жуковским остались в Крыму, по настоянию находившейся в Ореанде Александры Федоровны, боявшейся отпустить сына в дальнейшее плавание, так как море было бурное[49].

В Тифлисе в свите Николая были гр. Орлов, гр. Адлерберг, лейб-медик Арендт, флигель-адъютант Львов и Раух[50].

11 октября отдан был опубликованный много позднее приказ о переводе Лермонтова в Гродненский гусарский полк.

Очевидно, Бенкендорф по просьбе Е. А. Арсеньевой перед поездкой Николая I ходатайствовал перед последним за Лермонтова, сославшись на положительное о нем мнение Жуковского[51]. Не исключена возможность, что и Розен поддержал эту просьбу в Тифлисе.

Вечером 11 октября Розен, еще не оправившийся от всех событий, давал в честь государя бал[52], на котором, вероятно, среди офицеров был и Лермонтов.

Возможно, что поэт и до того бывал во дворце на приемах барона Розена, о которых французский путешественник Дюбуа де Монперё писал: «Дом генерал-губернатора был по праву центром дел, так же как и отдыха. Он задавал тон. В течение всей зимы каждое воскресенье здесь бывали приемы, игры, беседы, ужины. Здесь всегда встречались люди, с которыми хотелось поговорить». Сравнивая дом Розена с парижскими салонами, француз особенно восхищается появлением среди вполне европейского общества представителей кавказской аристократии, вносивших в вечера Розена экзотический акцент своими костюмами и национальной пляской[53].

Пребывание Лермонтова в Гродненском гусарском полку было недолгим; весной 1838 г. он уже вновь лейб-гусар и однополчанин Розена.

Дмитрий Розен был, повидимому, человеком довольно рядовым. В обширной мемуарной литературе эпохи сведений о нем найти не удалось. Товарищи к нему, очевидно, относились хорошо. В серии акварельных портретов лейб-гусаров, сделанных в 1839 г. Клюндером для обмена между офицерами, был и портрет Розена[54].

Лермонтова с Розеном, несомненно, связывала если не дружба, то длительные близкие, приятельские отношения. Как мы уже видели, в 1840 г. они проводят вместе время в Москве.

К этому времени генерал-адъютант Розен с семьей уже переехал сюда из Тифлиса. Вынужденный после приезда Николая I на Кавказ покинуть свой пост, он был назначен не в Государственный совет, как ему подобало по рангу, а в московский департамент сената. Поселились Розены в хорошо сохранившемся до наших дней особняке в Староконюшенном пер. (ныне № 3А/19), на углу Гагаринского[55]. Здесь, конечно, их навещал Лермонтов в 1840 г.

Потрясенный бесславным концом своего служебного поприща, старик Розен влачил существование опального сановника. Еще в Тифлисе он стал хворать; в 1839 г. он уже был парализован[56].

Дмитрий Розен в связи с постигшими его семью невзгодами тоже перебрался в Москву. Продолжая числиться лейб-гусаром, он состоял адъютантом московского генерал-губернатора кн. Голицына[57].

17 апреля 1840 г. генерал Розен обратился к Бенкендорфу с просьбой об увольнении его за границу для лечения на мариенбадских минеральных водах.

Розен писал: «...быв лишен всякого движения я не могу ехать один,—необходим для сопутствия со мною младший сын мой, который находится уже безотлучно при мне со времени последнего постигшего меня удара; он состоит адъютантом при г. московском военном генерал-губернаторе... Смею просить ваше сиятельство и об увольнении в отпуск для сопровождения меня сына моего лейб-гвардии гусарского полка барона Дмитрия Розена...».

Из дела видно, что поездка была разрешена[58].

Можно с уверенностью сказать, что весной 1840 г. Лермонтов близко общался с Дмитрием Розеном. Семья Розен входила в тот тесный круг барской Москвы, который с детства был Лермонтову родным. Быть может, это-то и скрепило дружбу двух однополчан. Двоюродный брат Розена, гр. В. Н. Зубов, внук полководца Суворова, и Алексей Лопухин, друг детства Лермонтова, были женаты на родных сестрах княжнах Оболенских[59], которых Лермонтов после посещения Москвы в 1840 г. вспоминает в первом же письме с юга к Лопухину[60].

В доме их отца, почетного опекуна кн. А. П. Оболенского, находившемся на Солянке (ныне № 7), Ю. Ф. Самарин и познакомился с Лермонтовым в 1838 г. Об этом Самарин вспоминал после смерти Лермонтова в своем дневнике: «В первый раз я встретился с Лермонтовым на вечере на Солянке»[61]. Ю. Ф. Самарин был двоюродным братом В. А. Лопухиной и Е. А. Зубовой[62].

Весной 1841 г. Лермонтов в последний раз проезжал через Москву. Отсюда он писал Е. А. Арсеньевой: «Я в Москве пробуду несколько дней, остановился у Розена»[63]. Самарин, вспоминая об этом приезде, записал в дневнике: «...Лермонтов снова приехал в Москву. Я нашел его у Розена»[64]. Вспоминает Самарин и то, что Лермонтов провел тогда у него вечер с Голицыными[65] и Зубовыми.

«Никогда я так приятно не проводил время, как этот раз в Москве»,—сказал Лермонтов встреченному им в Туле товарищу[66]. Вигелю он признавался перед отъездом: «Ах, еслиб мне позволено было оставить службу, с каким бы удовольствием поселился бы я здесь навсегда»[67].

Дальнейшая судьба Дмитрия Розена несложна. Он вышел в отставку в чине полковника и жил в своем имении Новоскуратово, Темрюкского уезда, Кубанской области[68].

Младшая сестра Розена, Прасковья (1825—1899), подпав под влияние митрополита Филарета, приняла постриг и приобрела впоследствии скандальную известность как главная героиня названного ее именем «дела игумении Митрофании». Стремясь доставить доходы монастырю, которым она управляла, она совершила ряд подлогов и мошенничеств на крупные суммы. Обвинитель на этом процессе А. Ф. Кони характеризовал ее как страстную творческую натуру, которая, увлекшись широкими организационными замыслами, дошла до преступления, не содержавшего в себе элемента личной корысти[69].

В заключение укажем, что в 1841 г. Розены жили в казенной квартире в Петровском дворце, который и должен быть отмечен как памятное место о последнем посещении Лермонтовым родной Москвы[70].

III. АЛЕКСЕЙ СТОЛЫПИН

Об Алексее Аркадьевиче Столыпине (1816—1858) писали и много и мало. Много потому, что ни один биограф Лермонтова не мог обойти этого близкого друга поэта. Мало потому, что частые упоминания Монго в лермонтовской литературе в конце концов являются лишь повторением явно недостаточных сведений, сообщенных о нем первым биографом поэта П. А. Висковатовым. В основу рассказа Висковатова о Монго легли воспоминания Бурнашева[71] и Лонгинова[72], появившиеся в печати, и запись того материала, который был собран Висковатовым в его беседах с Д. А. Столыпиным, А. П. Шан-Гиреем, гр. В. А. Соллогубом, А. О. Смирновой и кн. А. И. Барятинским[73].

Свидетельство Висковатова о дружбе Лермонтова со Столыпиным, таким образом, вполне авторитетно[74]. Оно подкрепляется еще ценным показанием А. И. Васильчикова, секунданта последней дуэли поэта:

«В Лермонтове (мы говорим о нем, как о частном лице) было два человека: один добродушный для небольшого кружка ближайших своих друзей и для тех немногих лиц, к которым он имел особенное уважение, другой—заносчивый и задорный для всех прочих его знакомых. К этому первому разряду принадлежали в последнее время прежде всего Столыпин (прозванный им же Монго)...»[75] (дальше названы Глебов, А. Долгоруков и Назимов).

К чему же сводятся наши сведения о человеке, внушавшем Лермонтову дружбу и особенное уважение?

Столыпин биографически очень близок Лермонтову. Он всего на два года моложе поэта и приходится ему двоюродным дядей; они вместе учатся в юнкерской школе, вместе служат в лейб-гусарах и живут на одной квартире в Царском Селе. Оба они участники военной экспедиции генерал-лейтенанта Галафеева, оба входят в оппозиционную группу «шестнадцати». Столыпин—секундант в обоих поединках Лермонтова и один из немногих свидетелей его смерти.

При имени Монго прежде всего вспоминается известная характеристика Лонгинова:

«Это был совершеннейший красавец: красота его, мужественная и вместе с тем отличавшаяся какой-то нежностью, была бы названа у французов „proverbiale“. Он был одинаково хорош и в лихом гусарском ментике и под барашковым кивером нижегородского драгуна и, наконец, в одеянии современного льва, которым был вполне, но в самом лучшем значении этого слова. Изумительная по красоте внешняя оболочка была достойна его души и сердца. Назвать „Монгу-Столыпина“ значит для людей нашего времени то же, что выразить понятие о воплощенной чести, образце благородства, безграничной доброте, великодушии и беззаветной готовности на услугу словом и делом. Его не избаловали блистательнейшие из светских успехов, и он

умер уже немолодым, но тем же добрым, всеми любимым „Монго", и никто из львов не возненавидел его, несмотря на опасность его соперничества. Вымолвить о нем худое слово не могло бы никому притти в голову[76] и принято было бы за нечто чудовищное. Столыпин отлично ездил верхом, стрелял из пистолета и был офицер отличной храбрости»[77].

К этому Лонгинов добавляет, что к Монго «из уважения к его тонкому пониманию чувства чести нередко обращались, чтобы он рассудил какой-либо щекотливый вопрос»[78].

Черты внутреннего благородства и повышенного чувства чести Столыпина подтверждаются и словами Лермонтова о нем:

И на аршин предлинный свой
Людскую честь и совесть мерил.

Поведение Столыпина в вопросах чести достаточно характеризуется письмом его к Бенкендорфу от 12 марта 1840 г., в котором он извещает его, что был секундантом в дуэли Лермонтова с Барантом[79].

Все, что мы знаем об участии Столыпина в последней дуэли Лермонтова, позволяет утверждать, что он стремился предотвратить кровавый исход поединка.

«Кто-то из секундантов воткнул в землю шашку, сказав, „вот барьер". Глебов бросил фуражку в десяти шагах от шашки, но длинноногий Столыпин, делая большие шаги, увеличил пространство. „Я помню, говорил князь Васильчиков, как он ногою отбросил шапку и она откатилась еще на некоторое расстояние"»[80].

Лермонтов, «помня наставления Столыпина, заслонился рукой и локтем по всем правилам опытного дуэлиста»[81].

Когда Мартынов, явно затягивая время, положенное на выстрел, держал Лермонтова под своим расчетливым прицелом, Столыпин крикнул: «Стреляйте или я разведу вас»[82].

Впрочем, в этой последней дуэли Лермонтова многое до сих пор остается загадочным; неясен и вопрос о степени участия Столыпина в ее организации.

Монго-Столыпин, рисуемый современниками «львом в лучшем значении этого слова» и послуживший прототипом Сафьева в повести Соллогуба «Большой свет», очевидно, чисто эстетически привлекал симпатии окружающих своим дэндизмом, этим светским идеалом века. Подобно корнету гусарского короля Уэльского полка Джорджу Брэммелю, дальний потомок его лейб-гусар Монго был отчасти человеком, «почерпнувшим свою славу из своего изящества»[83].

Если генеалогическое древо литературного дэндизма насчитывает такие имена, как Дон-Жуан Байрона, Евгений Онегин Пушкина, Адольф Бенжамена Констана, де Марсэ Бальзака и др., то в реальной жизни дэндизму были не чужды Байрон, Мюссэ, в молодые годы Пушкин, Грибоедов. Рассказ о том, что Монго, выходивший в отставку после Крымской кампании, просил заменить ему георгиевский крест Станиславом, так как красная ленточка больше идет к фраку[84],—рассказ этот, конечно, не больше чем анекдот, но он показывает, на какие выходки в угоду артистизму внешности считали способным Столыпина.

В облике Столыпина-человека есть черта, останавливающая внимание,—это его необычайная сдержанность. Ни единой строчкой не обмолвился он о своей близости к Лермонтову, ни одному мемуаристу не дал возможности сослаться на его отзыв о поэте или о событиях его жизни.

Лев Толстой встретился со Столыпиным, тогда белорусским гусаром, в походах русской армии в Молдавию в 1854 г. Дневники Толстого этого периода свидетельствуют, с каким пристальным вниманием он относился к Лермонтову и его творчеству. Толстой не мог, конечно, не знать о близости Монго к Лермонтову, и, тем не менее, мы не найдем в его дневнике ни одного сведения о поэте, исходящего от Столыпина.

31 июня 1854 г. Толстой записывает: «Еще переход до Фокшан, во время которого я ехал с Монго. Человек пустой, но с твердыми, хотя и ложными убеждениями»[85];

2 августа: «Утром был у Столыпина и Монго сильно не нравится мне»[86]; 16 августа: «Сидел у Столыпина»[87]; 19 августа: «Вечером был у Столыпиных[88] и вынес неприятное чувство»[89]. И только почти два года спустя запись от 26 апреля 1856 г. гласит: «Обедал с Алексеем Столыпиным у Дюссо. Славный и интересный малый»[90].

Пусть молчание Монго о Лермонтове, даже в товарищеском общении с Толстым, объясняется тяжелыми воспоминаниями, вызывавшимися в нем пятигорской драмой, все же Толстой с его даром наблюдения не сразу решил, что Монго не пустой, а интересный малый.

Быть может, эту сдержанность Столыпина и имел в виду Лермонтов, когда в шуточной характеристике его в поэме «Монго» писал:

Породы английской он был,
Флегматик с бурыми усами.

Столыпин был, действительно, «английской породы», так как бабка его, графиня Генриэтта Александровна Мордвинова, была дочерью английского консула в Ливорно, Коблея[91].

Представления наши о настроениях и взглядах Столыпина небогаты. Мы знаем, что Монго смолоду фрондирует. Когда великий князь Михаил Павлович говорил о гусарских сборищах, что он «разорит это гнездо»[92], тут, конечно, была большая доля ответственности Монго.

Поэтическое благословение, полученное мальчиком Столыпиным от Рылеева[93], близость отца Монго к декабристам и Грибоедову, ореол политического либерализма, со времен Пушкина упрочившийся за дедом его Мордвиновым,—все эти частные факторы, наряду с общими настроениями его сверстников, сыграли свою роль в развитии того культа декабризма, которому, по свидетельству Лорера[94], отдал дань и Столыпин.

Надо, тем не менее, оговорить, что Монго, возможно, испытывал некоторый скепсис по отношению к репутации своего деда, которого он знал не в пору его дружбы



НА НЕВСКОМ ПРОСПЕКТЕ
Акварель В. Бобарыкина в альбоме П. Урусова
Литературный музей, Москва

с Н. И. Тургеневым, невзирая на которую Мордвинов остался завзятым крепостником[95], и не в момент политической ставки на него декабристов, а в годы, когда он, былой участник суда над декабристами, доживал свой век лойяльным сановником и даже строчил Николаю I слезницы о даровании фрейлинского звания его внучке—сестре Монго, дабы он «при закате дней» своих был «утешен достижением желания» своего[96].

Дошедшие до нас семейные рассказы позволяют судить о степени влияния Н. С. Мордвинова на воспитание его внуков Столыпиных. «Заботясь о воспитании детей, он пользовался всеми случаями внушать им с малых лет уважать не только закон божий, но и законы гражданские. Например: однажды на даче он застал тринадцатилетнего мальчика, меньшего своего внука Столыпина, который выкапывал столб, поставленный среди дорожки и, выкопав его, повалил. Дедушка рассердился на внука за эту шалость и, побранив его, растолковал всю важность столба, означавшего чужую собственность или какое либо запрещение»[97].

Наряду с этим мы знаем, что Мордвинов противодействовал намерению Арк. Ал. Столыпина дать своим сыновьям передовое воспитание. «Когда Аркадий Алексеевич взял первого гувернера к своим сыновьям, старшему ⟨Монго⟩ было тогда около восьми лет. Гувернер этот был швейцарец Шербулье, родственник литератору Шербулье, человек ученый, отлично знал греческий и латинский языки», но Мордвинов «не одобрял этого выбора и находил, что он имел слишком либеральные принципы, чтобы доверять ему воспитание детей»[98].

О том, как протекало дальше воспитание Алексея Столыпина, мы ничего не знаем. Несомненно, однако, что он обладал значительно большими знаниями, чем мог вынести из военной школы. Мы имеем свидетельство мемуариста, что Монго был, как и все Столыпины, «очень образованным» человеком»[99].

Свой интерес к литературе и понимание значения творчества Лермонтова он продемонстрировал переводом—первым на французский язык—«Героя нашего времени»[100].

Истинные умонастроения Монго-Столыпина, быть может, навсегда остались бы от нас скрытыми, если бы он не выдал себя с головой, напечатав во время своей поездки в Париж этот перевод в газете «Démocratie pacifique» на втором месяце ее существования. Выбор Столыпиным этого органа, конечно, не был случайным.

В Париж Столыпин попал в период обострения социальных противоречий, порожденных режимом июльской монархии. Революция 1830 г., так взволновавшая в далекой России людей лермонтовского поколения, привела к торжеству буржуазии, на которую опирался Луи-Филипп. Господствовала «одна ее фракция: банкиры, биржевые и железнодорожные короли, собственники угольных копей и железных рудников, лесовладельцы и часть примыкающего к ним крупного землевладения, так называемая финансовая аристократия. Она сидела на троне, она диктовала законы, она раздавала государственные должности» (Маркс).

Гизо, тогда еще не возглавивший правительства, фактически уже руководил его политикой, лозунгом которой в конце концов стало его знаменитое: «enrichissez-vous» (обогащайтесь). День ото дня ухудшались условия труда рабочих, занятых в предприятиях разраставшейся крупной промышленности. Это будило классовую сознательность рабочих, приводило их к созданию «синдикатов» (профессиональных объединений) и «обществ сопротивления»—штабов молодого стачечного движения.

В эту «всемирно историческую эпоху, когда революционность буржуазной демократии уже умирала (в Европе), а революционность социалистического пролетариата еще не созрела» (Ленин), движение революционной демократии возглавлено было радикальной мелкой буржуазией.

Наука и искусство передовой Франции не могли оставаться в стороне от событий.

Историк-художник Мишле (1798—1874), в полном расцвете своего блестящего ораторского дарования, читал тогда с кафедры Коллеж де Франс лекции, в которых

акцентировал историю народных движений и, опираясь на извлеченные им из недр национального архива документы, будил в своих слушателях первые, еще смутные представления о борьбе классов.

Острый график Оноре Домье (1808—1879), еще со времен своих карикатур на «короля-буржуа» в «Caricature» и «Charivari» ставший любимцем передовой интеллигенции, изменил во второй половине 30-х годов под давлением цензуры свою тематику. Однако «мирные» темы его—карикатуры на быт буржуазии—выполняли подлинно боевые функции в борьбе против промышленно-финансовой олигархии.

Французская оперная сцена была, правда, завоевана при поддержке рекламы, организованной банкирскими кругами, пышным и эффектным Мейербером (1791—1864), но Берлиоз (1803—1869), обладавший, по словам Ромэна Роллана, «инстинктивным чутьем музыки, отвечающей потребностям молодых демократий, народных масс...»[101], уже указывал новые пути европейскому симфонизму своими монументальными «Реквием» (1837) жертвам июльской революции и «Траурно-триумфальной симфонией», исполненной впервые при открытии Июльской колонны в 1840 г.

По словам Мишле, «июль и последующие годы были вулканом книг, беспорядочным извержением утопий и социальных романов»[102].

Промышленная верхушка еще аплодировала плодовитому поэту наживы Скрибу, наводнявшему парижские театры своими комедиями, но в репертуар уже начинали просачиваться социальные драмы демократических авторов (Феликс Пиа, Фредерик Сулье).

Новая социальная тема проникает в романы Жорж Занд. 1842 г. отмечен выходом имевшего бешеный успех романа Эжена Сю «Трущобы Парижа», темпераментно претворившего учение Фурье и Сен-Симона.

Еще в последние годы жизни Фурье (1772—1837) вокруг него стали группироваться его ученики.

Виднейший из них—Виктор Консидеран (1808—1893). В 1832 г. он, в ту пору капитан инженерных войск, страстно увлекшись доктриной Фурье, этого, по его представлению, «величайшего гения новых времен и отца научного социализма»[103], вышел в отставку и, поселившись в Париже, основал там журнал фурьеристского направления «Le Phalanstère», вскоре переименованный в «Réforme industrielle» и просуществовавший до 1834 г. Взамен его с 1836 г. начал выходить журнал «Phalanga». Наряду с этими органами фурьеристской мысли в 1835 и 1838 гг. выходят в свет первые две части известной «Destinée sociale» («Социальные судьбы») Консидерана—работы, осужденной декретом папы Григория XVI. В этой работе, как и в своей деятельности публициста и редактора, Консидеран проявляет двоякое стремление—низвести теорию Фурье с ее абстрактных высот, приблизив ее к действительности, и смягчить крайние выражения доктрины, оттенив мирный и научный характер фурьеризма.

1 июля 1843 г. выходит первый номер новой газеты Консидерана «Démocratie pacifique» («Мирная демократия»). В 1843 г. слово «демократия» вызывало восторги, как знамя, осенявшее великую идею освобождения трудящегося человечества. Выбор эпитета «мирная» был продиктован Консидерану желанием подчеркнуть, что достижение демократического идеала возможно без применения насильственно-революционных мер. На фронтисписе газеты были изображены весы правосудия, с различными для каждого номера эпиграфами, вроде «Право на труд», «Прогресс без революции», «Общее благосостояние» и т. п.

В «Manifeste politique et social» («Политический и социальный манифест»), опубликованном Консидераном на страницах «Démocratie pacifique», он, подвергнув критике капиталистическое общество, декларировал признание права человека на труд и выдвинул лозунг организации промышленности на основе «вольного сообщничества капитала, труда и дарования». Газета имела колоссальный успех и завербовала подписчиков среди состоятельных и образованных классов. В частности у нее было много читателей

в офицерских и инженерных кругах. Одним из последствий пропаганды Консидерана было необычайное повышение спроса на фурьеристские издания.

Консидеран, в отличие от Фурье, еще мирившегося с неравенством богатых и бедных, и Сен-Симона, только еще узнававшего эксплоатацию человека человеком, уже ясно провидит антагонизм двух классов, разобщающий современное общество. На заре 40-х годов Консидеран, бесспорно, прогрессивен. Однако, он «был учеником утописта Фурье и остался неисправимым утопистом, который видел „спасение Франции“ в примирении классов»[104]. В условиях революции 1848 г. его позиция приобретала реакционный характер.

Алексей Столыпин приехал в Париж, несомненно, подготовленный к восприятию проповеди «Démocratie pacifique». Известны фурьеристские настроения лермонтовского круга[105].

П. В. Анненков свидетельствует, что в России в начале 40-х годов зачитывались Фурье, Кабэ, Прудоном. «Книги названных авторов были во всех руках... подвергались всестороннему изучению и обсуждению и породили... своих ораторов, комментаторов, толковников, а несколько позднее и своих мучеников»[106].

Насколько велико было обаяние Консидерана в России, видно из записи в дневнике Герцена 24 марта 1844 г.: «У Фурье убийственная прозаичность, жалкие мелочи и подробности, поставленные на колоссальном основании; счастие, что ученики его задвинули его сочинения своими»[107].

12 и 17 июня он в тот же дневник заносит поразившие его выписки из «Destinée sociale» Консидерана и восклицает: «Его сочинение несравненно энергичнее, полнее, шире по концепции и по исполнению всего вышедшего из школы Фурье. Разбор современности превосходен: становится страшно и стыдно. Раны общественные указаны и источники их обличены с беспощадностью»[108].

Итак, для нас не должно быть неожиданностью помещение Столыпиным перевода «Героя нашего времени»[109] в органе фурьеризма, и этот факт его биографии дает нам право видеть в друге Лермонтова представителя передовых кругов русского общества.

Остается объяснить себе, что могло побудить Консидерана предоставить место лермонтовскому роману о Печорине в «Литературном фельетоне» его газеты.

Думается, что ответ на этот вопрос можно найти в следующем высказывании Консидерана: «В обществе, в котором люди не оцениваются по их подлинному достоинству, в котором неопределенные и колеблющиеся мнения венчают тупые лбы и тяжелым грузом угнетают живые умы... как хотите вы, чтобы личность не возбуждалась бы собственной индивидуальностью»[110].

У нас нет данных, чтобы говорить о личных связях Монго с общественными кругами Парижа, но можно предполагать, что они должны были у него завязаться.

Париж в годы июльской монархии был центром, притягивавшим международную политическую оппозицию. В Париже с октября 1843 г. жил К. Маркс, в Париж эмигрировал из реакционной Германии Гейне, в Париже осела большая колония поляков, спасшихся сюда после поражения июльского восстания 1830 г., в Париже среди русских, бежавших от режима Николая I, с 1833 г. жил Н. И. Тургенев, которого Столыпин, вероятно, знал, как друга своего деда Мордвинова.

Как бы то ни было, бурно кипевшая общественно-политическая жизнь Парижа была тем воздухом, которым дышал во время своей поездки Монго.

После Крымской кампании, в которой Монго участвовал в рядах Белорусского гусарского полка, он стал хворать. Когда у него обнаружились первые признаки чахотки, он встретил сопротивление Николая I, не разрешавшего ему поездку за границу для лечения и будто бы наложившего на его прошении резолюцию: «Никогда, никуда». Согласие было получено лишь благодаря поддержке лейб-медика Мандта[111].

Умер Столыпин во Флоренции в 1858 г.[112].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Б. Модзалевский, Три встречи с Лермонтовым В. В. Бобарыкина.—«Русский Библиофил» 1915, № 5, май, 80—81.

[2] Обращает внимание, что буква М. поставлена одна, тогда как в других случаях две буквы—имени и фамилии. Если бы имелась в виду фамилия, то по аналогии с двумя другими случаями было бы зашифровано, напр., князь А. М. (А. В. Мещерский) или Н. М. (Н. С. Мартынов). Впрочем, последнего весной 1840 г. в Москве и не было.

[3] А. А. Столыпин только 4 ноября 1839 г. покинул полк.

[4] Для нас, конечно, отнюдь не обязательно при оценке взаимоотношений Лермонтова с этими лицами считаться с утверждением Бобарыкина, что во взоре Лермонтова в эту встречу он прочел слова «Печально я гляжу на наше поколенье», относившиеся к его спутникам. Несомненно, существует психологический закон, в силу которого мемуарист ретроспективно осмысляет объект своих воспоминаний на основании позднейшего опыта. В случае Бобарыкина действие его тем более вероятно, что сам он квалифицирует свое состояние в 1840 г. умственным «маразмом», конечно, исключающим возможность вдумчивых наблюдений и обобщающих выводов.

[5] Данные о кн. А. И. Барятинском извлечены из след. работ: А. Зиссерман, Фельдмаршал кн. А. И. Барятинский.—«Русский Архив» 1888; В. Инсарский, Записки.—«Русская Старина» 1894 и 1895; П. Николаев, Воспоминания о кн. А. И. Барятинском.—«Исторический Вестник» 1885, № 5 и других многочисленных мемуаров, ему посвященных.

[6] Л. Толстой, Юбилейное издание (1828—1928), т. 3, 26.

[7] Кн. Т. раскрывается как кн. А. В. Трубецкой (1813—1889) на основании указания мемуариста о кавалергардской вечеринке и дневника сестры Барятинского, свидетельствующего о близости А. И. Барятинского с Трубецким. Другого князя Т. в 30-х годах в кавалергардском полку не было.

[8] А. Зиссерман, цит. соч.—«Русский Архив» 1888, I, 111—113.

[9] Comte Alfred de Falloux, Mémoires d'un royaliste, Paris, 1888, I, 128—129.

[10] П. Щеголев, Дуэль и смерть Пушкина, изд. 3-е, М.—Л., 1928, 348—349. П. Щеголев ошибается, дважды называя Барятинского однополчанином Дантеса. В кавалергардском полку он офицером никогда не служил, а его брат Владимир был кавалергардом, когда Дантеса уже не было в России.

[11] Щеголев, цит. соч., 348.

[12] Там же, 418—434.

[13] «Дневник А. И. Тургенева». Запись 22.XII.1836; Щеголев, цит. соч., 280.

[14] Там же, 418.

[15] Письмо кн. П. А. Вяземского к гр. Э. К. Мусиной-Пушкиной.—«Русский Архив» 1900, I, 391 и 392.

[16] Род. в 1818 г., вышла замуж за кн. М. В. Кочубея в 1841 г., умерла в 1843 г. Дневник хранится в Центральном литературном архиве в Москве.

[17] Цитирую по писарской копии с пометами Васильчикова, являющейся подлинным текстом последнего (Л. Семенов, А. И. Васильчиков о дуэли и смерти Лермонтова.—«Ученые Записки Сев.-Осетинского Гос. Педагог. Института им. К. Л. Хетагурова», вып. I, Орджоникидзе, 1940, II (XV), 79). В печати этот текст появился в смягченной редакции, очевидно, принадлежащей П. И. Бартеневу, а именно: от слов в кавалергардском полку до по смерти Пушкина—купюра. Кн. А. Васильчиков, Несколько слов о кончине М. Ю. Лермонтова и о дуэли его с Н. С. Мартыновым.—«Русский Архив» 1872, I, 208—209.

[18] Именно около 1840 г. произошел роман Барятинского с в. кн. Ольгой Николаевной, дочерью Николая I, в разных вариантах переданный современниками: П. Долгоруков, Петербургские очерки. VIII. Граф А. Г. Армфельд и князья Барятинские, М., 1934, 206—208; М. Цявловский, Рассказы о Романовых в записи П. И. Бартенева.—«Голос Минувшего» 1918, кн. 7-9, 227; Prof. M. Mandt, Lebenserinnerungen; Schiemann, Ein deutcher Artzt am Hofe Kaiser Nicolaus I, München—Leipzig, 1923.—Барятинский, очевидно, мечтал жениться на дочери Николая. Позднее, в 1847 г., он навлек на себя немилость, уклонившись от брака с М. В. Столыпиной, урожд. кн. Трубецкой (сестрой А. В.), который ему навязывался наследником, желавшим порвать свою связь со Столыпиной («La vérité sur le procès du prince Pierre Dolgoroukov par un russe», Londres (фиктивно), 1862, II, 27—28; В. Инсарский, цит. соч.—«Русская Старина» 1894, XII, 48; 1895, II, 86—91). Столыпину после отказа Барятинского выдали за гр. С. М. Воронцова. Ее дальнейшие отношения с Барятинским использованы Толстым для «Хаджи Мурата».

[19] Письмо к А. А. Лопухину, 1840.—Лермонтов, V, 406.

[20] «Валерик». Ср. также, как Лермонтов в юности касается проблемы войны в «Измаил-бее» («Как хищный зверь в смиренную обитель» и т. д.).

[21] Стихотворение «Спор».

[22] П. Висковатов, Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество.—Собр. соч., М., 1891, VI, 368.

[23] Л. Толстой, Юбил. изд. (1828—1928), т. 46, 160.

[24] Толстой, т. 3, 26.

[25] Там же, 234.

[26] Там же, 32.

[27] Там же, 33.

[28] Там же, 231.

[29] П. Висковатов, цит. соч., 186. Висковатов, передавая эти отзывы, шифрует имя их автора, настолько, впрочем, прозрачно, что оно без труда выясняется из контекста. Следует иметь в виду, что П. А. Висковатов (Висковатый) с 1868 г., около двух лет, числился по военному ведомству состоящим для особых поручений при фельдмаршале кн. А. И. Барятинском («Биографический словарь профессоров и преподавателей имп. Юрьевского (бывш. Дерптского) университета за сто лет его существования (1802—1902)», Юрьев, 1903, II, 359), что, с одной стороны, давало ему возможность расспрашивать Барятинского о Лермонтове, а с другой—побудило его не раскрывать его имени в своих записях.

[30] Это утверждение Висковатова можно понять как намек на причастность Барятинского к той группе лиц, которая инспирировала ссылки Лермонтова на Кавказ. В какой мере он знал о Лермонтове в периоды его пребывания на Кавказе, сказать трудно. Во всяком случае, знать мог, так как брат его Владимир (1817—1875) в 1837 г. часто встречался с Лермонтовым на водах (А. Миклашевский, М. Ю. Лермонтов в заметках его товарищей.—«Русская Старина» 1884, XII, 592) и, возможно, и в последний приезд Лермонтова был в Пятигорске. Точно датировать его пребывание нам не удалось. Известно, что он, по выражению мемуариста, «сорвал знаменитую „Кавказскую розу“». Владимир Барятинский перевел Эмилии Клингенберг 50 тысяч рублей (Инсарский, цит. соч.—«Русская Старина» 1894, XI, 45) и позднее женился на дочери военного министра гр. Чернышева. Впоследствии был командиром кавалергардского полка и генерал-адъютантом. Возможно, что отношения Э. Клингенберг с В. И. Барятинским и дали основание мемуаристу утверждать, что она в 1841 г. была «девушка... пользовавшаяся незавидной репутацией» (Я. Костенецкий, Воспоминания моей студенческой жизни.—«Русский Архив» 1887, I, 115—116). А. И. Васильчиков в письме к Ю. К. Арсеньеву 30.VII.1841 писал: «Эмилия все так же и хороша и дурна».—«Вестник Знания» 1928, № 3, 131.

[31] «Русский биографический словарь». Том Рейтерн—Рольцберг, Спб., 1913, 391—398. «Кавказский календарь» за 1869 г., Тифлис, 1868, 65—67.

[32] П. Долгоруков, Российская родословная книга, Спб., 1856, ч. III, 135; А. Розен, Очерк фамильной истории баронов фон Розен, Спб., 1876, 61; «Записки баронессы П. Г. Розен, в монашестве Митрофании».—«Русская Старина» 1902, I, 35 и сл.

[33] П. Марков, История л.-гв. кирасирского ее вел. полка, Спб., 1884. Приложения, 124.—Здесь указано, что Д. Г. Розен прибыл в полк 30 апреля 1833 г. «из пажей двора е. и. в.». Однако ни в книге О. фон Фреймана, Пажи за 185 лет, Спб., 1898, ни в книге ⟨Д. Левшин⟩ Столетие Пажеского е. и. в. корпуса, Спб., 1902, II в списках пажей он не значится.

[34] Другие дети Г. В. Розена: Александр (1812—1874), преображенец, флигель-адъютант, полковник, женат в первом браке на Иловайской, во втором на княжне Четвертинской; Лидия (1817—1866), замужем за кн. А. Л. Дадиани; Софья (1821—1900), замужем за В. С. Аладьиным; Аделаида (?—1860), с 1854 г. инокиня Алексия; Прасковья (1825—1899), с 1852 г. инокиня Митрофания. Д. Г. Розен был женат на М. Ф. Львовой, урожд. Ладыженской.

[35] В. Потто, История 44-го драгунского Нижегородского полка, Спб., 1894, X, Приложения, 37.

[36] К. Манзей, История л.-гв. гусарского его величества полка, 1775—1857, Спб., 1859, III, 146.

[37] А. Розен, Записки декабриста, Спб., 1907, 235; А. Берже, Николай I на Кавказе в 1837 г.—«Русская Старина» 1884, VIII, 377 и сл.; Е. Зарина, Имп. Николай I в Анапе.—«Русская Старина» 1884, IX, 567 и сл.; П. Розен, цит. соч., 37 и сл.; «Journal d'une résidence en Circassie pendant les années 1837, 1838 et 1839» par James Bell... traduit de l'anglais par Louis Vivien, Paris, 1841, I, chap. XI... L'empereur à Ghélendjik, 247—249; см. также примеч. 31-е.

[38] Генерал Фрезе.

[39] Лермонтов, Полн. собр. соч. под ред. Б. Эйхенбаума, изд. «Academia», М.—Л., 1936—1937, V, 392.

[40] Письмо Г. В. Розена к М. М. Сперанскому 27.VII.1835; Э. Герштейн, Лермонтов и «кружок шестнадцати».—«Литературный Критик» 1940, № 9-10, 227—228.

[41] А. Берже, цит. соч., 391 и сл.; П. Розен, цит. соч., 39 и сл.

[42] Там же и В. Потто, цит. соч., IV, 85.

[43] А. Берже, цит. соч., 383.

[44] А. Розен, Записки декабриста, 236.

[45] В. Потто, цит. соч., 393; А. Розен, Записки декабриста, 236—237; П. Розен, цит. соч., 40.

[46] «Русский Инвалид» 1837, № 272; В. Потто, цит. соч., IV, 85.

[47] Эту ошибку допускают: П. Висковатов, цит. соч., 262; Б. Эйхенбаум, М. Ю. Лермонтов, М.—Л., 1936, 113; С. Иванов, Лермонтов, М., 1938, 174; Ираклий Андроников, Жизнь Лермонтова, М.—Л., 1939, 32—33; В. Мануйлов, Лермонтов. Жизнь и творчество, Л., 1939, 62; С. Иванов, Михаил Юрьевич Лермонтов, М., 1941, 64.—Ввиду крайней неясности кавказских этапов биографии Лермонтова не мешает подчеркнуть, что кавказская группа биографов Лермонтова занимает в вопросе пребывания Лермонтова в Тифлисе особую позицию. Если Л. Семенов, очевидно, не имея достаточно веских данных для решения этого вопроса, его просто обходит («Лермонтов на Кавказе», Пятигорск, 1939, 73), то Е. Яковкина («По лермонтовским местам», Ворошиловск, 1938, 44 и 68) и М. Николева («М. Лермонтов», Пятигорск, 1940, 69) просто отрицают пребывание Лермонтова в Тифлисе в октябре 1837 г., опираясь на данные его формулярного списка, указывающего на участие поэта в экспедиции, производившей фортификационные работы на восточном берегу Черного моря. По данным формуляра, Лермонтов был в этой экспедиции за Кубанью с 21 апреля до 29 сентября 1837 г. (Висковатов, цит. соч., 261—262), а стало быть, не мог поспеть к смотру. Однако формуляр этот опорочен письмом Лермонтова от 18.VII.1837 из Пятигорска, почему ссылки на него и ненадежны.

[48] В разных сочетаниях это повторяют: П. Висковатов, цит. соч., 262; Б. Эйхенбаум, цит. соч., 112 и 114; Ираклий Андроников, цит. соч., 33; В. Мануйлов, цит. соч., 62.

[49] А. Берже, цит. соч., 381; Е. Зарина, цит. соч., 569; «Дневники В. А. Жуковского» с примеч. И. А. Бычкова, Спб., 1903, 361 и сл.

[50] А. Берже, цит. соч., 381.

[51] В. Жуковский, цит. соч., 369.—Жуковский узнал о «прощении Лермонтова» 21 октября 1837 г. в Новочеркасске, где он с наследником встретил приехавшего из Тифлиса Николая I. Жуковский, очевидно, был недоволен, что Бенкендорф сослался на него в деле «опального» поэта. Слова «Рассказы об опасности государя» относятся к эпизоду, случившемуся при выезде Николая из Тифлиса 12 октября. Коляска, в которой он ехал с Орловым, опрокинулась на крутом Верийском спуске, у церкви Андрея Первозванного. — А. Берже, цит. соч., 395; А. Розен, Записки декабриста, 236; В. Потто, цит. соч., IV, 86—87.

[52] А. Берже, цит. соч., 395; П. Розен, цит. соч., 41.

[53] Frédéric Dubois de Montpéreux, Voyage autour du Caucase, chez les tcherkesses et les abkhases, en Colchide, en Géorgie et en Crimée, Paris, 1839, III, 238, 250, 252—253, 257—258.

[54] П. Ефремов, Портреты Лермонтова.—«Русская Старина» 1875, X, 68—69.

[55] «Книга адресов столицы Москвы..., изданная майором и кавалером фон Метелеркампом и К. Нестремом», М., 1839, ч. II, 41.

[56] П. Розен, цит. соч., 42; В. Андреев, Жизнь и деятельность баронессы Розен, в монашестве Митрофании, Спб., 1876, 36.

[57] А. Розен, Очерк фамильной истории баронов фон Розен, Спб., 1876, 62; К. Нистрем, Московский адресс-календарь для жителей Москвы, М., 1842, II, 24.

[58] Переписка эта хранится в Архиве внешних сношений в Москве (Архив III отд., 2 эксп., ф. 109, оп. 35, № 394 за 1840 г.) и указана мне Э. Г. Герштейн, которой приношу за это искреннюю благодарность.

[59] П. Долгоруков, Российская родословная книга, Спб., 1854, I, 81, 83—84.—Кроме дочерей гр. Е. А. Зубовой (1811—1843) и В. А. Лопухиной (1814—1851), у кн. А. П. Оболенского были сыновья: Михаил (1821—1886), Дмитрий (1822—1881) и Юрий (1825—1890).

[60] Лермонтов, V, 404.

[61] Ю. Самарин, Собр. соч., XII, 56.

[62] Их матери, урожденные Нелединские-Мелецкие,—сестры.

[63] Лермонтов, V, 408.

[64] Ю. Самарин, Собр. соч., XII, 56.

[65] Очевидно, семья кн. Д. В. Голицына (1771—1844), московского ген.-губернатора, дети которого были сверстниками Лермонтова.

[66] А. Меринский, Воспоминание о Лермонтове.—«Атеней» 1858, VI, 303.

[67] Ф. Вигель, Письмо к приятелю в Симбирск; Н. Сушков, Московский университетский благородный пансион, М., 1858, Приложения, 16.

[68] Имение это было продано с торгов в 1878 г. («Московские Ведомости» 1878, № 263).—Когда и где умер Д. Г. Розен, установить не удалось. Он был еще жив в 1885 г. («Русский Архив» 1885, II, 5, 71—72).

[69] П. Розен, цит. соч.; В. Андреев, цит. соч.; С. Забелин, Дело игумении Митрофании. (Стенограммы заседаний суда.) М., 1874; А. Кони, На жизненном пути, М., 1913, I, гл. IV. Игуменья Митрофания, 48—58.

[70] Повидимому, условия жизни генерала Розена были несколько улучшены благодаря хлопотам В. Д. Вальховского, лицеиста первого курса, бывшего начальником штаба при Розене на Кавказе (А. Розен, цит. соч., 242). В 1842 г. Розены переехали в дом, купленный вдовой Розена на Пречистенке, против пожарного депо (В. Андреев, цит. соч., 39. «Московский адресс-календарь для жителей Москвы, сост. ...К. Нистремом», М., 1842, II, 24).

[71] В. Бурнашев, М. Ю. Лермонтов в рассказах его гвардейских однокашников.—«Русский Архив» 1872, № 9, 1780.

[72] М. Лонгинов, М. Ю. Лермонтов.—«Русская Старина» 1873, VII, кн. 3, 382.

[73] П. Висковатов, цит. соч., 199 и 201.

[74] Так, Лонгинов (цит. соч., 382) пишет: «Особенно дружен был Лермонтов с двоюродным братом ‹дядей› своим Алексеем».

[75] Кн. А. Васильчиков, цит. соч., 206.—О прозвище Монго см. П. Висковатов, цит. соч., 201 и «Русская Старина» 1873, № 3, 382.

[76] П. Висковатов (цит. соч., 201) сообщает, что один А. И. Барятинский «отзывался о нем очень недружелюбно, но на это были особые причины».

[77] М. Лонгинов, цит. соч., 382.—О высоких качествах Столыпина-офицера пишет и Лермонтов в своем письме к Е. А. Арсеньевой от 18 июля 1837 г.: «Мне говорили, что его можно считать лучшим из гвардейских офицеров, присланных на Кавказ».—Лермонтов, V, 392.

[78] М. Лонгинов, цит. соч., 382.—Свидетельство Лонгинова об исключительной осведомленности Столыпина в вопросах дуэльной практики относится к периоду после его заграничной поездки.

[79] П. Висковатов, цит. соч., 323—324.

[80] Там же, 424.

[81] Там же.

[82] Там же, 425.

[83] Ж. Барбэ д'Оревильи, Дэндизм и Джордж Брэммель, М., 1912, 2.

[84] А. Столыпин, Средниково.—«Столица и Усадьба» 1913, № 1, 3.

[85] Л. Толстой, Юбил. изд. (1828—1928), т. 47, 19.

[86] Там же, 19—20.

[87] Там же, 21.

[88] Монго жил вместе с А. Д. Столыпиным (1821—1899).

[89] Л. Толстой, т. 47, 22.

[90] Там же, 69.

[91] В. Руммель и В. Голубцов, Родословный сборник русских дворянских фамилий, Спб., 1887, II, 78; «Воспоминания об адмирале гр. Н. С. Мордвинове и семействе его. Записки дочери его Н. Н. Мордвиновой», Спб., 1873.

[92] М. Лонгинов, цит. соч., 382—383.

[93] Стихотворение К. Рылеева «Не отравляй души тоскою».

[94] Н. Лорер, Из записок декабриста на Кавказе.—«Русский Архив» 1874, II, 683.

[95] В. Иконников, Гр. Н. С. Мордвинов, Спб., 1873, 236—242, 520—522. В. Семевский, Крестьянский вопрос в России в 18 и в первой половине 19 века, М., 1888; Ф. Морозов, Н. С. Мордвинов, как экономист (в книге Н. Мордвинов, Избранные произведения, М., 1945, 25—27).

[96] Архив графов Мордвиновых, Спб., 1901—1903, VII, 267—268.

[97] Н. Мордвинова, цит. соч., 93.

[98] Там же, 74—75.

[99] Кн. Д. Оболенский, Наброски из прошлого.—«Столица и Усадьба» 1914, № 8, 20 апреля, 8.

[100] «Un héros du siècle ou les russes dans le Caucase», traduit du russe par M. Stolipine.—«Démocratie pacifique», 29.IX.—4.XI.1843.

[101] Ромэн Роллан, Музыканты наших дней, П., 1923.

[102] J. Michelet, Nos fils, Paris, 1870, 360.

[103] V. Considerant, Le socialisme devant le vieux monde ou le vivant devant les morts, Paris, 1848, 214.

[104] И. Сталин, **Собр. соч., I, 352.** Литература о Консидеране: M-me Coignet, Victor Considerant, sa vie, son œuvre, Paris, 1895; Jules Marcon, Notice biographique sur Victor Prosper Considerant, Cambridge, 1894; Hubert Bourgin, Victor Considerant, Son œuvre, Lyon, 1909; Maurice Dommanget, Victor Considerant. Sa vie, son œuvre, Paris, 1929.

[105] См. выше статью Н. Бродского, Друг Лермонтова Святослав Раевский.

[106] П. Анненков, Воспоминания и критические очерки, Спб., 1879—1881, III, 70—71.

[107] А. Герцен, Полн. собр. соч. и писем под ред. М. Лемке, П., 1919, III, 319.

[108] Там же, 331 и 332.—Вспомним, что в романе Чернышевского «Что делать?» Лопухов приносит Вере Павловне «Destinée sociale», что указывает на стойкость влияния Консидерана в России.

[109] К сожалению, текст перевода остался для меня недоступным, так что составить себе представление о Столыпине-переводчике не удалось.

[110] V. Considerant, Destinée sociale, 1838, II, 285.

[111] Д. Оболенский, цит. соч., 8; А. Столыпин, цит. соч., 3.

[112] Интимную страницу биографии Столыпина мы узнаем из «Старой записной книжки» кн. П. А. Вяземского (Собр. соч., Спб., 1886, X, 225—226), который, находясь в Лионе, 8 июня 1859 г. записал: «Кончил вечер до полуночи в театре... Я сидел в креслах и со мною было приключение вроде маскарадного; за мною сидела довольно приятной наружности дама с маленьким мальчиком. Я вообще в публичных местах не задираю разговора; но тут попросил я у нее программы, которой не мог достать в театре. Разговор слегка завязался. Она сказала мне, что как только я вошел в театр, признала меня за русского. Благодарить ли мне или обижаться?—спросил я. Конечно, благодарить,—отвечала она,—потому что я очень люблю русских. Говорила она мне о графине Бобринской-польке, которую знала во Флоренции и с которой она в переписке. Про себя сказала она, что она смесь разных народностей: английской, итальянской и французской. Дал я ей свою карточку. Она спросила: Да вы однако же не муж Вяземской, урожденной Столыпиной? Нет,—отвечал я,—муж ее моложе и он мой сын.—Ваше имя знаю теперь, а своего сказать не могу.—Как так?—Vous trouveriez mauvais que je sois au spectacle, mais je n'y suis venue que pour amuser un peu mon enfant*. Я ничего не мог понять в этой таинственности. Тут пошел разговор совершенно маскарадный. Я был налицо, а собеседница моя под маскою и в домино.

Вдруг блеснула во мне догадка, что это та женщина, с которою Монго Столыпин был в связи во Флоренции и на руках которой он умер.—Я сказал ей, что угадал ее.—Если меня вы и угадали, то все-таки в том не признаюсь. Спросил я ее, знает ли она сенатора Халанского. Отвечала: знаю. Это разрешило весь вопрос. Халанский был во Флоренции при смерти Монго и говорил мне в Марсели много хорошего о ней—как она ходила за больным и о ее бескорыстии. После сказала она мне, что приехала в Лион для детей своих, кажется сошлась опять с мужем и с тещею своей—по крайней мере дозволено ей видеть детей,—старшего отдает в collège etc. etc. Может быть приедет она в Россию с графиней Бобринской, которая приглашает ее с собою месяца на два или на три. Она принадлежит к хорошей фамилии. Муж ее, le comte de Vogüé, имеет поместье недалеко от Лиона. В ней много приветного и простодушного. Красавицею она мне не показалась. Это одна из тех женских натур, которая мягкостью и восприимчивостью своею способна увлекаться и падать. Предопределенная добыча сердечного романа. Можно сожалеть о подобных женщинах, но осуждать их совестно. Я уверен, что в связи с нею Монго отдыхал от долгой, поработительной и тревожной связи своей с ***».

Упоминаемые в этой записи лица: гр. Бобринская-полька—Юлия Станиславовна Бобринская, урожд. гр. Юноша-Белинская (р. 1804), в первом браке за П. А. Собакиным (1744—1821), во втором—за гр. Павлом Алексеевичем Бобринским (1800—1830), умершим во Флоренции; ее сын гр. А. П. Бобринский (р. 1827) был в дружбе с Монго (см. А. Лобанов-Ростовский, Русская родословная

---

* Вы бы осудили, что я в театре, но я пришла лишь затем, чтобы немножко развлечь моего ребенка.

книга, Спб., 1895, II, 232; К. Р., Графы Бобринские. Родословие.—«Русская Старина» 1890, IV, 222—223; Д. Оболенский, цит. соч., 8). Вяземская Мария Аркадьевна, урожд. Столыпина,—жена кн. П. П. Вяземского, сестра Монго. Сенатор Халанский Андрей Иванович (1795—1864)—см. «Русский биографический словарь». Том Фабер—Цявловский, Спб., 1901, 267. ***—предположительно гр. Воронцова-Дашкова Александра Кирилловна, урожд. Нарышкина (1818—1856), жена гр. Ив. Ил. (1790—1854). Одна из немногих, пытавшихся предотвратить дуэль Пушкина с Дантесом (см. П. Щеголев, цит. соч., 448). Ей посвящено стихотворение Лермонтова «Как мальчик кудрявый резва». Упоминается в письме Лермонтова к Бибикову от февраля 1841 г. (Лермонтов, V, 408). Овдовев, вышла замуж за француза барона де Пойли и умерла в Париже. Ее судьбе посвящено стихотворение Некрасова «Княгиня», едва не ставшее поводом для дуэли между ее вторым мужем и Некрасовым (Alexandre Dumas, Impressions de voyage en Russie, Paris, 1859, 150—153; «Воспоминания Авдотьи Панаевой», Л., 1933, 322—330).

Графиня Вогюэ Генриэтта-Христина, урожд. Андерсон (1824—1910), жена графа Рафаэля де Вогюэ (1817—1901), была матерью Эжена-Мельхиора де Вогюэ, известного французского писателя и исследователя русской литературы. В 1859 г. ему было 11 лет (см. биографический очерк Мельхиора де Вогюэ, написанный его сыном, в книге V-te E.-M. de Vogüé, Journal. Paris—St. Pétérsbourg, 1877—1883. Publié par Félix de Vogüé, Paris, 1932). К сожалению, мне не удалось ознакомиться с новейшей работой Léon Le Meur, L'adolescence et la jeunesse de Melchior de Vogüé, Paris, 1932, которая, быть может, содержит новые сведения о Монго. И. Гальперин-Каминский (Руссоведение во Франции.—«Русская Мысль» 1894, № 9, отд. 2, 37) сообщает, что он обращался к Вогюэ с просьбой поделиться причинами, побудившими его избрать предметом своего исследования русскую тему. В ответном письме Вогюэ, указывая причины общего порядка, пишет: «Вы требуете от меня некоторых более точных сведений для статьи о литературных отношениях обеих стран. Я не склонен распространяться о биографических подробностях, могущих интересовать только моих близких...». Мать, покинувшая семью ради русского, и брак самого Мельхиора де Вогюэ с русской объясняют эту фразу.

НОВОЕ ОБ ОМЭР ДЕ ГЕЛЛЬ

I. П. П. ВЯЗЕМСКИЙ—АВТОР «ПИСЕМ И ЗАПИСОК» ОМЭР ДЕ ГЕЛЛЬ. СООБЩЕНИЕ ЛЕОНИДА КАПЛАНА.—II. ОТКЛИКИ ИНОСТРАННОЙ ПЕЧАТИ НА ПУБЛИКАЦИЮ «ПИСЕМ И ЗАПИСОК» ОМЭР ДЕ ГЕЛЛЬ. СООБЩЕНИЕ ПАВЛА ПОПОВА

I. П. П. ВЯЗЕМСКИЙ—АВТОР «ПИСЕМ И ЗАПИСОК» ОМЭР ДЕ ГЕЛЛЬ

Сообщение Леонида Каплана

Анализ текста «Писем и записок» Омэр де Гелль, произведенный П. С. Поповым, дал возможность установить, что истинным автором их является сын поэта П. А. Вяземского—кн. Павел Петрович Вяземский (1820—1888)[1]. Однако, несмотря на всю свою убедительность, определение истинного автора «Писем и записок» не было до сих пор подтверждено документально.

Между тем в Остафьевском архиве семьи Вяземских хранятся материалы, которые дают возможность решить вопрос окончательно и бесповоротно. Нам удалось обнаружить среди многочисленных черновых бумаг П. П. Вяземского подлинные черновики «Писем и записок»[2]. Они написаны рукой П. П. Вяземского на французском и русском языках, испещрены его же исправлениями и не только точно устанавливают, что он является их автором, но и дают возможность проследить все стадии его работы над подделкой.

Следует отметить, что рукописи дошли до нас не полностью, однако объем их довольно значителен. Кроме черновиков, в архиве хранятся также перебеленные, очевидно подготовленные П. П. Вяземским к печати, копии.

Первая рукопись заключена в небольшую папку, обтянутую синим крестьянским холстом[3]. Внутри—небрежно сшитые и склеенные, с характерной для П. П. Вяземского неряшливостью, восемьдесят страниц простой желтоватой бумаги, исписанной по большей части лишь с лицевой стороны. Воспроизведенный факсимильно в издании «Писем и записок», выпущенном в 1933 г. под ред. М. Чистяковой, отрывок на французском языке являлся, повидимому, 110-й страницей этой же тетради и дает представление об общей манере письма. Рукопись испещрена многочисленными поправками, вносящими в текст значительные изменения и, несомненно, устанавливающими, что мы имеем дело с подлинным черновиком «Писем и записок». Возьмем наугад несколько отрывков. Фраза: «Je sentais au tressaillement de ta jambe que tu avais saisi le fil des idées. J'ai bien deviné au jeu de tes yeux leur éloquence», превращена, путем замены, добавления и вычеркивания слов, в такую: «Je sentais au tressaillement de ta jambe éminement nerveuse que tu avais saisi le fil des idées. Tu me faisais sentir que partageais mes idées folichonnes et tes beaux yeux confirmaient avec éloquence que tu partageais mon bien-être» (запись под 1847 г.). Фраза: «Elle rentra dans mon cabinet. J'ai à vous remercier des soins que vous avez bien voulu prendre pour les pauvres prisonnières de guerre. Inscrivez vous moi et je vous ferai chercher dans deux ou trois jours», превращена в следующую: «Dépechez vous de le congédier et dites lui quelques paroles encore pour remercier le des soins qu'il a bien voulu prendre pour les pauvres prisonnières de guerre» (запись под 1855 г.), и т. д.

Рукопись составляют отдельные фрагменты «записок» и «писем», не вошедших в окончательный текст. Большинство их имеет ярко выраженный эротический характер.

Почерк рукописи—мелкий, неровный почерк П. П. Вяземского. Рукопись, состоящая из сшитых и склеенных между собой клочков бумаги, ничем не отличается по внешнему виду от всех других его черновых рукописей, с которыми мы имели возможность детально ознакомиться (в частности с многочисленными черновиками его работы о «Слове о полку Игореве»).

Между страницами рукописи вклеено и вложено шестьдесят семь иллюстраций. Это по большей части литографированные портреты известных писателей, музыкантов и общественных деятелей середины XIX в. Среди них несколько раскрашенных от руки иллюстраций из модного парижского журнала «Petit Courrier des Dames» (1830—1850 гг.), изображающих женщин и детей в нарядных туалетах. Два акварельных рисунка—портрет горца и танцующая балерина в довольно нескромной позе. Между страницами 199-й и 200-й вклеен портрет, писанный маслом на дереве, работы А. Робера. Он датирован 1852 г. и изображает неизвестного гвардейского офицера в форме. Между страницами 214—215-й—черновик и копия письма, подписанного именем Марии Павловой, якобы горничной Омэр де Гелль. Написано письмо измененным—«печатным», но сохраняющим свое сходство со скорописью, крупным почерком П. П. Вяземского. Поражают в письме нарочитая безграмотность, полное отсутствие знаков препинания и неудачно подделанный «кухаркин» стиль. Содержание письма, полное низкопробной эротики, ругательств и непечатных слов, выдает старческое, извращенное воображение их истинного автора.

В конце рукописи—небольшая тетрадка в желтом картонном переплете, начинающаяся сразу с 93-й страницы и представляющая собой изложение законов о рабах и свободных гражданах в античном мире и древней Германии. Записи сделаны незнакомым почерком на синеватой бумаге начала XIX века. На переплете—французская надпись. Даем ее в переводе: «Книжка, найденная вместе с моим дневником в 1861 г. В ней речь идет о рабах. Это остатки тетради, принадлежавшей семинаристу или студенту Киевского университета. Зачем только обучают их этим вещам? Следует поговорить об этом с графом Строгановым или генералом Шелли»[4].

Нумерация страниц черновой рукописи «Писем и записок» произведена рукой самого П. П. Вяземского, но ею охвачены далеко не все страницы. Начало рукописи отсутствует. Рисунки совсем не нумеровались. Все записи сделаны черными, местами расплывшимися чернилами.

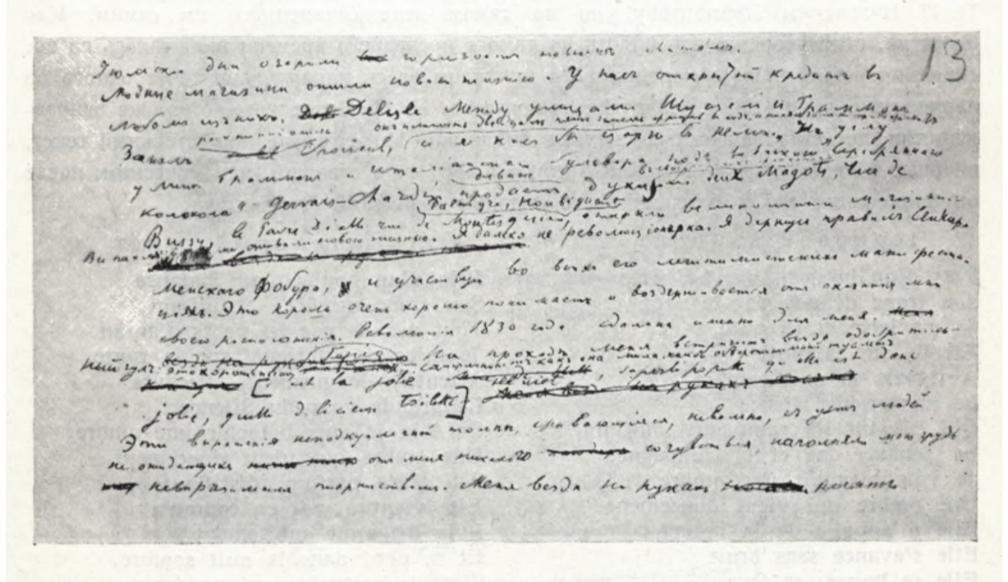
Вторая рукопись представляет собой синюю бумажную тетрадь, заключенную в коричневую коленкоровую папку. На обложке тетради белая наклейка с крупной надписью, сделанной П. П. Вяземским:

«Письма г-жи Гоммер де Гель
с 1833 по 1861 год
Перевод с французского
Из архива братьев С.......ных, вошедший ⟨sic!⟩
в состав Остафьевского».

Эта рукопись по внешнему виду представляет как бы двойник описанной выше рукописи. Она так же неряшливо сшита и склеена, бумага и почерк точно те же, но текст в ней русский. В рукописи 136 исписанных и 76 чистых страниц. Это первая половина «мемуаров Омэр де Гелль». Вначале—предисловие, датированное 28 ноября 1861 г. (раньше была дата 28 декабря, но слово «декабря» зачеркнуто) и начинающееся словами: «В издании 1860 года я не узнаю моей книги, а в издании моего покойного и незабвенного мужа еще менее», затем следуют «письма» 1833—1839 гг. В конце тетради наклеена сделанная незнакомым почерком справка о кн. Петре Ивановиче и Екатерине Осиповне Тюфякиных (выписка из родословной книги кн. Лобанова-Ростовского), а также отрывочные биографические сведения о ряде других лиц, записанные рукой П. П. Вяземского.

Третья рукопись, in folio, в голубом переплете, с надорванным красным корешком, содержит в себе полный текст «Писем и записок» Омэр де Гелль (936 страниц). Много чистых листов, включенных в общую нумерацию. Четкий писарский почерк. На большинстве страниц широкие поля, в половину формата. В начале — подробное оглавление на девяти страницах. Судя по большому количеству исправлений, вставок и переделок, рукопись эта являлась промежуточной стадией работы П. П. Вяземского над текстом «мемуаров». Часть рукописи, где фигурирует Лермонтов, почти совершенно лишена поправок. Страницы 853 и 871 целиком написаны рукой П. П. Вяземского. Иллюстрации к рукописи не приложены.

Четвертая рукопись представляет собой часть перебеленного переписчиками французского текста «Писем и записок» с немногочисленными исправлениями рукой П. П. Вяземского[5]. В ней 113 страниц большого формата.



АВТОГРАФ П. П. ВЯЗЕМСКОГО С ТЕКСТОМ СОЧИНЕННЫХ ИМ „ЗАПИСОК ОМЭР ДЕ ГЕЛЛЬ“
Центральный литературный архив, Москва

В двух коричневых картонных папках содержится, как можно предполагать, окончательно подготовленный к печати текст «Писем и записок» О. де Гелль. Эта рукопись и послужила отправным пунктом для издания 1933 г. В ней 793+9 страниц текста и 157 вкладных иллюстраций—главным образом литографированных портретов деятелей литературы, искусств и политики (среди них гравированный портрет Лермонтова), а также картинки из французских модных журналов и несколько рисунков, часть которых была воспроизведена в издании под ред. М. Чистяковой со звучной подписью «Эскизы маслом неизвестного художника». Технологический, так сказать, процесс создания этих «эскизов маслом» сводился к тому, что к картинкам из модного журнала, изображавшим одну или нескольких женщин, пририсовывались другие фигуры и различные аксесуары, после чего все покрывалось масляными красками, очень густо, но все же не настолько, чтобы при внимательном осмотре нельзя было определить, как фабриковался рисунок. Здесь, пожалуй, уместно будет отметить, что под большинством картинок из модных журналов, приложенных к французской черновой рукописи «Писем и записок», под фигурами разных женщин рукой П. П. Вяземского выведено однотипное: «M-me Hommaire de Hell». Очевидно, этими картинками он пользовался при описании туалетов своей героини. Редактор издания 1933 г. воспроизвел в начале книги одну из таких иллюстраций, находившуюся при

беловой копии и изображающую две женские фигуры в бальных платьях. Под одной подписано рукой А. Омэр де Гелль (т. е. П. П. Вяземского): «г-жа Эрио» («M-me Hériot»—мать А. Омэр де Гелль), под другой (по-французски): «За неделю до моей свадьбы; я была тогда очень некрасива и неуклюжа».

Легко установить, что на обеих картинках изображена одна и та же женщина в одном и том же туалете, но зарисованная в двух положениях: лицом и спиной, что обычно и практикуется журналами мод. Подобные несообразности встречаются и на других подписанных картинках.

Помимо перечисленных нами рукописей, в архиве П. П. Вяземского сохранилось множество разрозненных и сброшированных черновых листков, представляющих тем больший интерес, что они относятся к лермонтовским эпизодам книги. Между ними— черновики французского стихотворения «A Madame Hommaire de Hell», приписанного П. П. Вяземским Лермонтову, но на самом деле сочиненного им самим. Как известно, стихотворение это вплоть до самого последнего времени включалось во все собрания сочинений Лермонтова. Мы приводим здесь параллельно текст одного из черновиков, написанных характерным почерком П. П. Вяземского, с его же исправлениями, не оставляющими сомнений в подлинном авторстве, и окончательный текст, впервые появившийся в «Русском Архиве» в 1887 г. и ставший «каноническим» после опубликования его в Академическом издании сочинений Лермонтова.

Черновой вариант

Près d'un bouleau qui balance
Son tronc dénudé par le vent
Je me jette et j'écoute,
Etendu sur la route
A travers la nuit sombre
Le mysterieux silence
Qui envahit [la campagne] au loin
Le Tchatyr dag et la campagne.
Je vois blanchir une ombre
Une ombre qui vient doucement.
Elle m'appelle de la main
Elle s'avance sans bruit
Elle se baisse, se lève,
[Elle vient vers moi en courant,
Elle m'appelle de la tendre main,
Je sens des senteurs enivrants
Qu'une bouffée accompagne].

Окончательный текст

Près d'un bouleau qui balance
Son tronc desséché et luisant,
Tout dénudé par les vents d'antan
Je m'assois,—fatigué, sur la route
Attentif,—longuement,—j'écoute
La grande voix du Silence.
De loin je vois blanchir une ombre,
Une ombre qui vient doucement,
Son tiède parfum, distillant;
Elle vient à moi en courant;
Puis disparaît subitement
Et se perd dans la nuit sombre.
C'est la poussière qui poudroie,
Un tas de feuilles qui tournoie
La chaude bouffée qu'exhalait
Le vent parfumé de la nuit;
En s'avançant à petit bruit
Un serpent glissait sur les galets.
Rempli d'une amère tristesse
Je me couche dans l'herbe épaisse;
Las d'attendre, je m'endors soudain;
Tout à coup, tremblant, je m'éveille:
Sa voix me parlait à l'oreille,
Son pied effleurait le mien.

Сопоставление этих текстов с текстом подлинного французского стихотворения Лермонтова «L'Attente», которое в значительной мере использовал П. П. Вяземский, дает возможность точно определить самый процесс фальсификации.

В лермонтовской литературе П. П. Вяземский оставил след не только своей мистификацией, в которой Лермонтову отведено довольно заметное место. Нами выявлены принадлежащие ему переводы двух стихотворений Лермонтова на французский язык: «Тучи» и «Есть речи—значенье...». Оба они относятся к 40-м годам. (Как известно, «Письма и записки», а также комментарии к ним писались в 80-х годах.)

Первое стихотворение окончательно отделано и обнаруживает в П. П. Вяземском некоторые способности к версификации. Правда, перевод этого крошечного стихотворения стоил ему немалого труда (в его бумагах сохранилось десять черновых вариантов),

но он сделан технически вполне удовлетворительно. Вместе с черновиками «Туч» найден черновик сопроводительного письма, где Вяземский говорит о замысле Лермонтова, об обстоятельствах, при которых стихи были написаны (оригинал по-французски):

Пера 23 марта / 4 апреля 1849 г.

Вы найдете на обороте страницы очаровательные стихи Лермонтова. Лермонтов набросал их вскоре после дуэли, бывшей у него в Петербурге. Дуэль эта была вызвана злословием света, и, повидимому, на него он и делает намек. Мне доставило удовольствие

АВТОГРАФ ЧЕРНОВИКА ФРАНЦУЗСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ П. П. ВЯЗЕМСКОГО, ВЫДАННОГО ИМ ЗА ЛЕРМОНТОВСКОЕ

Центральный литературный архив, Москва

перевести их для многоязычного альбома, о котором вы мне говорили, стихами более или менее французскими. Предприятие нелегкое, тем более, что я старался точно сохранить мысли и форму, в которой они выражены, равно как и ритм стихов.

Ваш Павел Вяземский[6]

LES NUAGES.
(de Lermontoff)

Pélerins éternels, nuages diaprés!
Sur les steppes d'azur, en rivières d'opales,—
Fugitifs,—exilés, comme moi—Vous errez
De nos frimas chéris, aux rives Orientales.

Qui donc Vous chasse ainsi? Quel mysterieux arrêt?
Est-ce haine brutale ou trame ténébreuse?
Serait-ce que sur Vous un crime pèserait?
Ou bien de vos amis l'envie venimeuse?

Non! exempts de passions,—à l'abri de l'outrage,—
Vous vous êtes lassés du rivage stérile...
Et pour vous toujours froids, sans frein, comme l'orage
Il n'est pas de patrie,—il n'y a pas d'exil.

Что касается перевода стихотворения «Есть речи—значенье...», то это лишь эскизный, дословный перевод, набросанный карандашом на том же согнутом вдвое листке желтой почтовой бумаги, где записан окончательный текст «Туч» и приведенное выше письмо:

Il est des paroles—
Le sens en est obscure ou futile
Mais sans trouble
On ne peut pas les entendre.
Leurs sons est rempli (sic!)
De toute la passion des désirs.
Elles portent en elles les larmes de la sepa(ration)
Et l'angoisse de l'attente.
Au milieu du monde bruyant
Ne trouvera pas de reponse
Une parole née dans la
lumière et le feu.
Mais moi à l'Eglise
Et dans la mêlée
Et partout je l'entendrai
aussitôt.
Sans achever ma prière
Je repondrai à cette voix
Et je m'élancerai du combat
Pour courir à sa rencontre.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Материалы, послужившие поводом к созданию легенды об Омэр де Гелль и ее знакомстве с Лермонтовым, долгое время хранившиеся в архиве кн. Вяземских, в подмосковном имении гр. С. Д. Шереметева Михайловском, в 1921 г. поступили оттуда в Центрархив, где и были обнаружены вскоре П. Е. Щеголевым. Последний, заинтересовавшись материалами, поставил вопрос об издании, которое, однако, было осуществлено лишь в 1933 г.: «Омер де Гелль, Письма и записки. Редакция, вступительная статья и примечания М. М. Чистяковой». «Academia» (до того были опубликованы лишь два небольших отрывка—самим П. П. Вяземским, в 80-х годах). Достоверность материалов была заподозрена в докладе Н. Лернера, оставшемся ненапечатанным. На этот доклад ссылается П. Попов в статье «Мистификация (Лермонтов и Омэр де Гелль)» («Новый Мир» 1935, № 3, 282—293), окончательно установившей подделку; см. также примечание к стихотворению «L'Attente».—Лермонтов, изд. «Academia», II, 255.

[2] Центральный государственный литературный архив, Москва.

[3] «Одно из сочинений, по мысли князя, должно было быть иллюстрировано, и он старательно раскрашивал литографированные портреты каких-то иностранцев, военных, штатских и дам. В этом помогал князю являвшийся почти ежедневно художник И. Я. Красницкий, ныне также покойный. Сочинение это должно быть в Остафьевском архиве. Я, как сейчас, вижу синий крашеный переплет домашнего изделия,—это оригинал сочинения, кроме того должна быть копия, писанная четким писарским почерком» (статья Н. Тимофеева.—«Сборник в память П. П. Вяземского», 1902, 56—57). Нет сомнения, что Тимофеев описывает именно найденную нами рукопись.

[4] Как известно, П. П. Вяземский в 1857—1861 гг. занимал должность попечителя Казанского учебного округа. Забавно видеть, как он заставляет «легкомысленную француженку» отпускать чисто инспекторские замечания. Возможно, впрочем, что тетрадка эта попала в рукопись случайно и надпись характеризует служебную деятельность самого П. П. Вяземского.

[5] Часть этой рукописи, повидимому, была дана на пробу переписчику, который, доказав свое полное незнакомство с французским языком, был отстранен от дальнейшей переписки.

[6] Нам не удалось выяснить, кому именно адресовано это письмо П. П. Вяземского. Судя по двойной датировке, можно предполагать, что письмо отправлялось в Россию. Сам П. П. Вяземский находился в это время в Константинополе, где служил в русском посольстве.

II. ОТКЛИКИ ИНОСТРАННОЙ ПЕЧАТИ НА ПУБЛИКАЦИЮ «ПИСЕМ И ЗАПИСОК» ОМЭР ДЕ ГЕЛЛЬ

Статья Павла Попова

В статье «Мистификация (Лермонтов и Омэр де Гелль)» («Новый Мир» 1935, № 3) мы подвергли разбору том писем и записок Адели О. де Гелль, изданный «Academia» в 1933 г. Сопоставление ряда данных позволило нам убедиться в том, что письма эти не подлинные, а вымышленные. Автором их является кн. П. П. Вяземский, в архиве которого обнаружена самая рукопись всего материала в виде перевода с мнимых французских подлинников. Наиболее убедительным доказательством авторства П. П. Вяземского является единственный якобы автограф О. де Гелль, воспроизведенный факсимильно в книге. Запись сделана на французском языке с многими поправками; из сличения почерка явствует, что здесь—рука кн. Вяземского. Уже после опубликования вышеназванной статьи сделались известны многочисленные черновики писаний Вяземского такого же характера, как и разоблаченный нами «автограф» (ср. предшествующую статью).

Если все письма О. де Гелль—фальшивки, то ставится под вопрос весь эпизод знакомства поэта Лермонтова с французской поэтессой, а равно стихотворение Лермонтова, посвященное О. де Гелль. Между тем материалы о Лермонтове и О. де Гелль опубликованы тем же кн. Вяземским еще в 1887 г. и прочно вошли в биографию и творчество нашего поэта. В вышеназванной статье мы попытались выявить, что весь эпизод знакомства Лермонтова с О. де Гелль—чистая выдумка. Главный аргумент в пользу этого заключается в том, что О. де Гелль была на Кавказе не в 1840, а в 1839 г. (это явствует из даты, подписанной под стихотворением, посвященным Аделью де Гелль Е. П. Фадеевой, из воспоминаний А. М. Фадеева и из письма мужа Адели Ксавье Омэр де Гелля к А. М. Фадееву), между тем как в 1839 г. Лермонтова на Кавказе не было вовсе. Мнимое стихотворение Лермонтова, посвященное А. де Гелль, смонтировано кн. Вяземским из французского подлинного стихотворения Лермонтова, написанного им в 1841 г.

В № 19-21 «Литературного Наследства» А. Н. Михайлова опубликовала текст этого подлинного стихотворения Лермонтова по вновь найденному автографу (письму поэта к С. Н. Карамзиной от 10 мая 1841 г.). Посылая С. Н. Карамзиной свое стихотворение, Лермонтов пишет ей: «Я дошел до того, что стал сочинять французские стихи. О разврат! Если позволите, я напишу вам их здесь. Они очень красивы для первых стихов и в жанре Парни». Эта формулировка показывает, что нет оснований предполагать, будто Лермонтов написал французское стихотворение до 1841 г., и считать эти стихи написанными по-французски в связи с посвящением лицу, не владеющему русским языком. Новый автограф, таким образом, доставляет дополнительное подтверждение тому, что О. де Гелль решительно не при чем в подлинном стихотворении Лермонтова «Je l'attends dans la plaine sombre», которое Лермонтов в своем письме обозначает особым заглавием «L'Attente».

Нельзя, однако, не признать, что фальшивки были сфабрикованы Вяземским очень ловко и обнаружили в нем незаурядный писательский талант, несмотря на отталкивающий характер этого романа в письмах, представляющего порнографический материал, переполненный садистскими образами.

Текст фальшивок кн. Вяземского, весьма неудачно изданный «Academia» в 1933 г. в качестве подлинных писаний французской поэтессы, был вскоре после русского издания переведен на французский язык: «Adèle Hommaire de Hell. Mémoires d'une aventurière, 1833—1852». Préface, notes et traduction de M. Slonim. Ed. Plon, XXVIII+264 pp. Таким образом, подделка Вяземского под француженку-авантюристку увидела свет на французском языке и позволила одному из первых рецензентов

книги признать, что мемуары «проливают яркий свет на события эпохи» («Les nouvelles littéraires» 1934. № 633). Однако безобразное содержание писем тогда же обратило на себя внимание французских журналистов, и вскоре вокруг книги поднялась ожесточенная полемика.

В настоящее время мы располагаем материалом, который характеризует эту полемику, возникшую во Франции вокруг псевдомемуаров О. де Гелль. Сюда относятся две статьи Жака Буланже («Une fausse correspondance».—«Le Temps» 1934, 24 novembre; «Les mémoires de A. H. de Hell»—ответ Буланже на письмо переводчика М. Слонима, помещенное в том же номере.—«Le Temps» 1934, 11 décembre), статья А. Альбера Пти («Les mémoires suspects d'une aventurière».—«Revue de Paris» 1935, février, № 3) и три статьи Жан-Жака Бруссона в «Je suis partout» (номер от 22 декабря 1934 г. и две статьи, помещенные в январских номерах газеты за 1935 г.: «Encore l'aventurière» и «L'aventure de l'aventurière»); статьи Бруссона включают объяснение М. Слонима (от 26 декабря 1934 г.) и сообщение П. Р. Швартца и Р. Девиня. Также можно упомянуть статью Леона Трейка «La vie galante et aventureuse d'Adèle Hommaire de Hell» («Gringoire» 1934, 28 décembre).

От французских писателей и журналистов мы в праве были ожидать солидных и документальных данных по поводу мнимых писаний О. де Гелль: на родине писательницы легче вскрыть обстановку ее жизни и уточнить биографические сведения упоминаемых в мемуарах лиц. Интересно также учесть, к каким выводам пришли французские литературоведы по поводу подлинного авторства фальсифицированных документов. Рассмотрим материал французской прессы в трояком отношении: 1) вскроем новые данные, позволяющие судить о подлинном образе французской писательницы, в противоположность отталкивающему облику циничной авантюристки, как она представлена в книге кн. Вяземского, равно дополнительные сведения об упоминаемых исторических деятелях Франции, идущие вразрез с освещением их в псевдомемуарах; 2) рассмотрим, анализом каких данных в книге научно устанавливается псевдомемуарный характер опубликованных фальшивок; 3) кого же считают автором французские журналисты?

Поучительно отметить, что наиболее солидные сведения и документальные данные были представлены во Франции для прессы не теми авторами с крупными именами, какие выступили с разоблачениями в тоне резкого негодования против книги, а простыми читателями разгоревшейся полемики. Так, подписчик газеты «Je suis partout» П. Р. Швартц прислал редактору газеты два письма, которые Ж.-Ж. Бруссон и поспешил включить в свои фельетоны. В результате справок, наведенных в библиотеке в Мюльгаузене, Швартц представил следующие биографические данные об интересующих нас лицах.

Ксавье Омэр родился в Альткирхе (Верхний Рейн) в 1812 г. Пожалованный в 1839 г. Николаем I орденом Владимира за открытие железной руды на берегах Днепра, он присоединил к своей фамилии имя «де Гелль», принадлежавшее его матери (древняя эльзасская ветвь). По окончании горного училища в Сент-Этьене он женился там на Адели Эрио, дочери одного военного эпохи Наполеона—«молодой, очень умной особе, обладавшей подлинным писательским талантом»; ей было тогда 16 лет. А. де Гелль принимала деятельное участие в трудах своего мужа, геолога и путешественника, лауреата Географического общества. Она сопровождала его в Россию в 1838 г. В трехтомном труде Ксавье де Гелля, посвященном России, ей принадлежит авторство двух томов. Этот труд оказал неоценимые услуги французам в Крымскую войну. В 1846 г. Ксавье де Гелль отправился на Восток по официальному заданию в сопровождении жены и молодого художника Жюля Лорана. Пробыв некоторое время в Терапии (близ Константинополя), Адель вернулась во Францию, так как муж хотел избавить ее от трудностей, связанных с работами по исследо-

ванию берегов Черного моря. После этого мужчины одни отправляются в Персию, где в Испагани Омэр де Гелль умирает 30 августа 1848 г. В продолжение двенадцати лет жена была верной спутницей его путешествий. Его дневник «Путешествие по Турции и Персии» был опубликован по распоряжению французского правительства[1]. Эльзасский художник Гутцвиллер (также родом из Альткирха) опубликовал в «Эльзасском Обозрении» («Revue d'Alsace» 1860, август, сентябрь, октябрь, декабрь; 1861, февраль и март) подробную биографию О. де Гелля; он же в своих «Воспоминаниях об Эльзасе» («Souvenir d'Alsace», Belfort, 1898) посвятил ряд страниц памяти



ЖАННА-АДЕЛЬ-ЭРИО ОМЭР ДЕ ГЕЛЛЬ
Литография с рисунка Ж. Лорана, 1859 г.
Исторический музей, Москва

Адели де Гелль. У Адели было три сына, которых она очень любила: Эдуард, бывший профессором математики на Мартинике; Густав, убитый в марте 1860 г. 21 года от роду в Кабилии как зуав, и Леон, посвятивший себя военной карьере.

Гутцвиллер, упомянув о детях Адели де Гелль и смерти Густава, пишет о ней так: «Сколько я получил интересных писем, скорее скорбных, чем исполненных веселья, от этой женщины, жизнь которой была полна волнений и которая познала все житейские горести. Она страдала от разлуки со своими детьми; в 1863 г. она предприняла путешествие на Мартинику, чтобы пожить с ними некоторое время. Последнее письмо, которое мне прислала О. де Гелль,—из Версаля, от 9 сентября 1870 г. Эта выдающаяся женщина, которой уже столько пришлось испытать, вернулась в Париж и подверглась всем мукам и лишениям связанным с осадой. Она не могла вынести

этого последнего испытания, и, как только ворота Парижа открылись, у нее хватило сил лишь на то, чтобы удалиться в Сент-Этьен и умереть там на руках у своей престарелой сестры. Угаснуть в своем родном городе, где начался ее жизненный роман, где ей предносились радостные перспективы предстоявшей жизни,—не является ли это высшим утешением для этой избранной натуры?».

Для характеристики литературного облика А. Омэр де Гелль небезынтересен следующий эпизод из ее жизни, приводимый Шварцем из мемуаров Гутцвиллера. В конце 1859 г., будучи уже вдовой, А. де Гелль жила на юге, в Карпантра, в семье приятеля ее мужа, художника Ж. Лорана. Воспользовавшись своим пребыванием в Монпелье, она посетила в тюрьме г-жу Лафарж, которая в молодости жила в Эльзасе. Адель де Гелль была убеждена в невинности знаменитой отравительницы. Это дало ей повод написать в приподнятом тоне небольшой роман «Маделена де Нопаль», который появился в журнале того времени. Гутцвиллер усматривает в этой идее представить Лафарж невинной «обманчивую вспышку воображения поэтессы, охваченного жалостью к человеческим слабостям».

Как это явствует без всяких комментариев, облик подлинной О. де Гелль, верной помощницы своего мужа[2], рано овдовевшей, скорбной, заботливой матери, не находится в соответствии с выдуманной Вяземским фигурой извращенной авантюристки-шпионки, салтычихи и проститутки, автора порнографических писаний.

Для нас, разумеется, нет никаких оснований идеализировать супругов Геллей. Их взгляды и жизненная практика не возвышались над средним уровнем века. В посмертных воспоминаниях образ Адели, несомненно, приукрашен, а отдельные эпизоды представлены не без сентиментальности. Ксавье, по его писаниям, рисуется самоуверенным французом, смотревшим сверху вниз на русскую нацию и пренебрежительно относившимся особенно к простому народу и подчиненным. Жестокие нравы нисколько его не коробили, и крепостнические замашки он принимал как вещь естественную. Такова же и Адель. В ее книге «Voyage etc.» очень спокойно описывается, как сопровождавший путешественников в качестве конвоира казак прибегал к кнуту для воздействия на возницу (гл. XIV, 301) и что с пьяным кучером приходилось обращаться «со всей московитской грубостью» (303). Но отсюда далеко до того садистского смакования подробностей телесных наказаний, которыми упивается Вяземский в своих фальшивках.

Интересное сообщение относительно разбираемой книги исходит от Роже Девиня, готовившего жизнеописание Коссидьера, префекта полиции во время февральской революции 1848 г. О Коссидьере в псевдописьмах О. де Гелль говорится, что она его знала в Сент-Этьене (письмо от 13 октября 1833 г.), что в ноябре 1833 г. Коссидьер последовал за ней в Париж, что О. де Гелль донесла на него префекту полиции Жиске, и, наконец, что якобы, когда разразилась революция 1848 г., ей, О. де Гелль, удалось пробраться в те же комнаты префектуры, куда проник М. Коссидьер с толпой рабочих, что она «не напрасно кокетничала с ним в 1832—1833 гг.» и что, вспомнив эти отношения, Коссидьер вернул О. де Гелль картон с ее письмами, перехваченными в свое время полицией (стр. 26 русск. изд.). Девинь заявляет, что он по часам изучил всю деятельность Коссидьера в февральские дни 1848 г., и свидетельствует, что за эти дни не обнаруживается никакого следа авантюристки О. де Гелль.

Можно настаивать на обратном: республиканец Коссидьер имел бы все основания остерегаться ее. В мемуарах Коссидьера (I, 62) мы читаем: «Я вошел в Тюильри... Я остановился на ступенях трона с мыслью о своем брате, убитом в Лионе в 1834 г. Это произошло на ступенях алтаря, где он упал, сраженный тремя пулями, пронзенный шестьюдесятью четырьмя ударами штыков, и его тело, предоставленное разнузданной ярости солдатчины, скоро превратилось в кровавое кружево». И вот

вдруг оказывается, пишет Девинь, что во времена префекта Жиске, в 1833—1834 гг., Коссидьер был любовником Адели О. де Гелль, а в 1848 г. заговорщик Коссидьер, влиятельный и хорошо осведомленный член тайных организаций, старый политический узник, возвращает письма шпионки прежнего правительства. Во всяком случае, если это, вопреки вероятию, имело место, то секретарь Коссидьера того времени, провокатор Делаход, учел бы это обстоятельство и сообщил бы о нем в своих пасквилях, направленных против Коссидьера.

Изложенные факты весьма убедительны. Из приведенных корреспонденций достаточно одного указания, что Омэр присоединил к своей фамилии прибавку «де Гелль» лишь в 1839 г., в связи с отличием, пожалованным Николаем I, чтобы понять фабрикацию фальшивок,—ведь наряду с этой биографической датой невозможно признать подлинным письмо О. де Гелль от 13 октября 1833 г. (№ 2) своей подруге с заявлением: «Мой жених носит аристократическую фамилию Омэр де Гелль». К сожалению, мы не нашли ни одного указания на автографы де Гелль, сохранившиеся во французских архивах, равно доныне неизвестен текст ни одного ее подлинного письма.

Все же приведенные факты достаточно конкретизируют облик подлинной поэтессы, чтобы не смешивать его с образом, созданным эротическим воображением кн. Вяземского. Наряду с этим, однако, мы должны засвидетельствовать, что анализа и сопоставления данных французские авторы разоблачений почти не произвели, а их указания на «антиисторичность» сделаны так формально, а подчас даны в такой плоскости, что не могут служить настоящей критической аргументацией, необходимой для суждения о подлинности или неподлинности того или иного документа.

Ж. Буланже в доказательство антиисторичности документов выставляет главным образом то, что исторические лица в них названы неправильно. Речь идет даже не об именах, а о титуловании. Буланже приводит целый список таких ошибок в обозначении титулов. Как мог быть назван в письме Жирарден просто Эмилем Жирарден, а не Эмилем де Жирарден? В первоначальной статье, в доказательство незнания переводчиком Слонимом французской истории, в первую голову указывается, что в книге постоянно говорится о герцоге Бироне, на что Слоним в своем ответе возразил, что герцог Бирон нигде не фигурирует в книге; тогда, в свою очередь, Буланже отвечает, что для подтверждения у него не было времени просмотреть заново книгу, и приводит ряд других неправильных титулований. А между тем не только желательно точно цитировать инкриминируемые ошибки, но и необходимо точно анализировать все эти особенности текста. Что доказывают подобные ошибки?

Поверим на минутку всей истории с происхождением опубликованного текста,—ведь мы его как раз должны проверить,—идут ли доводы Буланже вразрез с тем, что рассказывается о рукописях О. де Гелль?

Часть корреспонденций, если верить мемуарам, была сожжена, она сохранилась лишь в копиях, сделанных полицией, затем неведомое лицо перевело их на русский язык (французский текст, таким образом, не сохранился вовсе); перевод этот очень несовершенный, и лицо переводившее, словно затрудняясь в передаче, оставляло ряд фраз непереведенным; затем перевод был переписан набело писарем, а первоначальный текст перевода также погиб. И вот с этого-то перевода текст был вновь обратно переведен на французский язык; вполне естественно, что М. Слоним, не будучи специалистом во французской истории, мог, в свою очередь, во многом не разобраться. Если принять все это во внимание, то не только представится правдоподобным, что титулы оказались перепутанными, но что и самые имена поневоле получились извращенными, особенно, если учесть, что Адель, согласно псевдомемуарам,—parvenue, куртизанка, попавшая благодаря своей пронырливости в высшее общество; к тому же она часто оговаривается, что точно не знает, кто именно был на данном вечере или ужине,—что же удивительного, если она не отличила герцога от

князя или обозначила участника ночной пирушки, не почтив его соответствующим титулом? Буланже особенно негодует на то, что Адель называет кн. Рогана де Геменэ, игнорируя частицу «de», а также на то, что Роган де Геменэ неправильно именуется Guéméné, а не Guéménée. Но если переводчик безграмотно перевел русский текст, это не имеет решительно никакого отношения к происхождению этого текста и не доказывает того, что этот текст вымышленный, а ведь русское начертание не может передать французского «e muet». Что же касается обозначения данного лица со всеми его аристократическими атрибутами, то вот полное наименование с титулованием одного из современников Адели де Гелль из этого княжеского рода: Шарль-Ален-Габриэль де Роган, князь де Геменэ, герцог де Монбазон. Ну, как кокотке справиться с таким сложным именем?

Мы согласимся, что безграмотно наименование «capitaine duc Elchingen», ибо титул герцога Эльхингенского был за победу при Эльхингене (1805 г.) получен Неем. Но если мы в русском тексте читаем: «ротмистр герцог Эльхинген (Ней)», то это смахивает на стиль неопытного переводчика, который не знал, как разместить составные элементы имени. А надо признать теперь, когда мы выявили истинного виновника всей этой абракадабры, что кн. П. П. Вяземский довольно искусно сфабриковал текст, перепутанный как французской авантюристкой—развязной на язык и владеющей всеми прелестями парижского бульварного жаргона,—так и переводчиком, становившимся подчас втупик перед французским залихватским стилем и предпочитавшим в таких случаях подстрочный перевод, звучащий тем более забавно, что подлинник насыщен пикантными оборотами. Повторяем: мы готовы воздать в этом случае кн. Вяземскому должное—он ловко имитировал эпистолярный стиль, играя зараз и слогом француженки и неповоротливостью, а подчас и аляповатостью русского писаря-переводчика. Буланже признает исторически неправдоподобным окружение кн. Тюфякина: как могла О. де Гелль отбить его у артистки M-lle Марс, когда широко известна его связь с M-lle Жорж. Мы не разбираемся в любовницах Тюфякина, но знаем, что он был директором императорских театров и умер в 1845 г. Псевдомемуары находятся в согласии с этой датой, ибо в записке под № 137 читаем: «В ночь с 3 на 4 марта (1845) Тюфякин скончался». А у Буланже вразрез с этим читаем: «После смерти Тюфякина А. де Гелль в 1836—1837 гг. берет на себя заведывание балетной школой, организуемой в Константинополе для султана» («Le Temps» 1934, 24 novembre).

Ж.-Ж. Бруссон возмущен книгой. Он справедливо негодует, что псевдомемуары вне всякого исторического правдоподобия обливают эротическими помоями ряд известных лиц и государственных деятелей эпохи Июльской монархии во Франции; он не менее справедливо указывает, что «наши бабушки не толкали в живот своих кормилиц и не наказывали сирот кнутами». Эта сторона не может не шокировать всякого сознательного читателя, у советского же читателя, естественно, поднимается чувство негодования на попытки загрязнить память нашего культурного наследия (напр., творчество Лермонтова), и наряду с этим появляется чувство досады, когда ужасы крепостного права превращаются в нелепую картину какой-то садистской буффонады. Но негодование не должно мешать спокойному констатированию нелепостей. Этого мы не находим в фельетонах Бруссона. В статье «Encore l'aventurière» он ставит под сомнение письма ввиду того, что, например, нельзя точно определить года рождения Адели Омэр (1817 или 1818) и что неизвестно, кто ее отец. Но вскоре после написания статьи Бруссона мы получили из следующего его фельетона уточняющие сведения о подлинной Омэр де Гелль благодаря справкам, наведенным его усердными читателями. Из этих справок мы узнаем только, что в год замужества (1833) Адели было 16 лет, т. е. остаемся при прежней неопределенной дате года ее рождения. Значит ли это, что А. де Гелль перестает быть историческим лицом, а ее подлинные писания становятся фиктивными? Мы не знаем, например, точно года

рождения Пугачева, ни того, кто был его отец, но подрывает ли это подлинность его деятельности, известной в истории как восстание, связанное с его именем?

Albert Petit подробно останавливается лишь на одном эпизоде во всей книге—смерти герцога Орлеанского, происшедшей вследствие его неудачного прыжка из экипажа, который понесли лошади. Несчастный случай со старшим сыном короля поднял большой шум и подробно дискутировался в прессе, между тем О. де Гелль пишет, что герцог ехал от нее и что она в последний момент сама впрыгнула в экипаж, с которым произошла катастрофа. Альбер Пти сопоставляет письмо О. де Гелль с официальными данными о катастрофе, опубликованными в «Journal des Débats».



ЛЕРМОНТОВ И ОМЭР ДЕ ГЕЛЛЬ

Кадр из кинофильма „Кавказский пленник". В сценарии фильма использована литературная мистификация П. П. Вяземского

„Ленфильм", 1929 г.

Он пишет: «В момент отъезда M-me де Гелль со знанием дела осматривает упряжку и замечает, что лошади запряжены слишком коротко. Эта подробность представляет интерес, потому что описание „Débats" указывает, что подседельная лошадь ударилась ногой в вагу, что привело ее в бешенство. Официальное сообщение добавляет в виде извинения, что это обычная вещь—запрягать коротко лошадей à la d'Aumont». А. Пти отмечает еще одно обстоятельство, делающее правдоподобным вымышленный рассказ О. де Гелль: «Обычный путь от Тюильри к Нейи не совпадает с путем, которым следовал герцог. Катастрофа произошла в таком месте, где он не должен был проезжать. Таким образом, ему нужно было спрыгнуть, чтобы при несчастном случае остаться незамеченным на месте преступления в компрометирующей компании. Описание „Débats" с большим трудом пытается объяснить этот итинерарий—необычный и слишком длинный для человека, который спешит... Кроме того, если бы Адель не присутствовала самолично, то надо было бы прямо удивляться ее осведомленности: все детали, которые она описывает, даже самые мелкие, даны в точности». Мы видим,

что А. Пти готов принять фальшивку кн. Вяземского. Что его останавливает? То, что королева якобы ласково обошлась с Аделью, сказав, что она была предана сыну; это подтвердил и король, и, главное, что будто бы она поручила А. де Гелль своих младших сыновей. Это представляется А. Пти ошеломляюще-невероятным.

Но как он аргументирует? Обратив внимание на ошибку (на сутки) в датировке обоих писем, в которых идет речь о катастрофе с герцогом, А. Пти не считает эту ошибку решающей, допуская неточность проставленных дат. Второе «но» А. Пти формулирует так: «Письмо, писанное в день катастрофы, совсем кратко—это естественно, но оно неточно, что трудно понять: в нем говорится, что герцог „упал“ из коляски. Второе письмо—точное, но писано тогда, когда обстоятельства происшествия стали известными, что и отнимает у этой точности ее главное преимущество» (691).

Довод А. Пти должен показаться неожиданным: разве можно предположить, чтобы Адель, не имевшая никакого отношения к герцогу, будучи в день катастрофы в неведении, по слухам неверно описала события, а на другой день, собрав точные сведения, приступила к фальсифицированию своего участия в событиях? Этого никто никогда не мог подумать—ведь фабриковалась переписка не для того, чтобы морочить мнимого Тюфякина, которому якобы адресованы оба письма, а чтобы ввести в заблуждение читающую публику, а тогда не имеет ровно никакого значения, какое фальсифицированное письмо точнее—писанное ли в день катастрофы или писанное на следующий день.

Переходим теперь к вопросу об авторстве псевдомемуаров, как они освещены во французской прессе. В этом отношении мы находим большую неопределенность у критиков. Переводчик М. Слоним, вначале настаивавший на безусловной подлинности (authenticité) записок, в письме к редактору «Le Temps» (номер от 11 декабря 1934 г.) заявляет: «Я нисколько не настаиваю на том, что всё достоверно в письмах О. де Гелль». Слониму известно, что в Ленинграде был прочитан в 1934 г. доклад Н. О. Лернером, выявившим действительного автора писаний—кн. П. П. Вяземского. Слоним противопоставляет Лернеру авторитет П. Е. Щеголева, «историка-архивиста, собравшего целое досье документов, доказывающих подлинность переписки». Это сообщение неверно. Действительно, Щеголев взялся проредактировать для «Academia» рукопись, найденную в архиве кн. Вяземского, но убедился в том, что письма, приписываемые О. де Гелль, не были ее подлинными писаниями. Щеголев сопоставил дату приезда де Геллей в Россию по псевдописьмам с материалами о них, находящимися в «Journal d'Odessa», и удостоверился в несовпадении данных[3].

Буланже пишет: «Возможно, что в распоряжении кн. Вяземского было несколько писем О. де Гелль и на этой незначительной канве он построил весь свой роман, несколько резвый. Возможно также, что автором романа персонально является сама О. де Гелль» («Le Temps» 1934, 11 décembre). У Бруссона еще бо́льшая неопределенность. В первой статье он писал прямо: «Эта О. де Гелль, возможно, что совсем не существовала». Издание же мемуаров, по мнению Бруссона, преследовало политическую цель со стороны СССР: большевики-де подсунули этот отвратительный текст, чтобы вести свою пропаганду. В своих статьях Бруссон требует суда чести над переводчиком Слонимом, считая его проводником большевистской затеи, и рекомендует ему выехать из Франции. Все это, надо правду сказать, производит столь же ошеломляющее впечатление, как и самые мемуары. Бруссон готов заподозрить существование О. де Гелль—лица, сведения о котором легко получить, раскрыв соответствующий том «Grand Larousse». Что бы сказали о русском авторе, если бы он стал утверждать мифичность писателя, которого легко найти в словаре Брокгауза и Ефрона или в «Советской энциклопедии»? Ловким оборотом речи Бруссон пытается отвести упрек Слонима в незнании французской поэтессы: «Кто зародил во мне это сомнение? Вы! Я—ваш покорный ученик». И далее Бруссон апеллирует к неопреде-

ленности данных о поэтессе, приводимых Слонимом. А в третьем своем фельетоне он полностью цитирует полученные новые данные об А. де Гелль как исторической личности.

Обратимся теперь к Albert Petit. Он пишет, что после целого ряда приключений корреспонденция А. де Гелль неизвестными путями оказалась в распоряжении кн. Петра Вяземского, критика и поэта, который либо сам, либо с помощью другого лица перевел эти письма и сохранил их в своем архиве. Трудно настаивать на надежности содержания этих писем и даже на подлинности, по мнению Альбера Пти. Мы не утверждаем, говорит он, будто князь Вяземский их систематически фальсифицировал. Он не думал о публикации своего труда, он сделал его для себя или для небольшого кружка своих друзей. Вот и всё... В самой России были выдвинуты серьезные сомнения. Поддерживалось мнение, что письма сфабрикованы П. П. Вяземским, сыном того, кто предполагается их переводчиком. В этом случае, если письма оказываются сплошь сочиненными, приходится предположить исключительное знание жизни двора и общества времени Июльской монархии. Несколько ошибок в подробностях не колеблют в целом местного колорита. Более правдоподобно, заключает А. Пти, свести гипотезу о характере писания к очень свободному рисунку по недостаточно твердой канве.

Ответственность за путаницу с Петром Андреевичем и Павлом Петровичем Вяземскими несет всецело редакция русского издания писем (ср. стр. 459—462). Кн. П. А. Вяземский тут решительно не при чем. В остальном А. Пти рассуждает от себя. И что же? В результате его размышлений оказывается, что он, несмотря на все разоблачения, всё еще продолжает находиться в тумане, наведенном кн. П. П. Вяземским, поскольку А. Пти не считает вероятным, чтобы весь материал был «чистым творчеством». А если бы даже Вяземский наложил тут свои краски, то А. Пти усматривает извинение в том, что ведь Вяземский сам не опубликовал всей этой галиматьи и предназначал ее для интимного кружка своих друзей—отчего не заняться порнографией в своей компании?

Различные позиции французских литераторов в отношении спорных мемуаров оказались настолько шаткими, что Léon Treich в своем обзоре («Gringoire» 1934, № 321), отмечая точку зрения М. Слонима, не отрицающего подлинности писем, и противоположные взгляды Бруссона и Буланже, отрицающих всякое историческое значение за письмами, считает, со своей стороны, вопрос неразрешенным и дает краткое жизнеописание А. Омэр де Гелль, всецело опираясь на фальшивки кн. Вяземского.

В результате приходится засвидетельствовать, что обсуждение книги во французской прессе доставило ценный фактический материал, который трудно или даже невозможно было бы добыть вне пределов Франции, но что собственно критический анализ и вопрос об авторстве не были развернуты с ожидаемой обстоятельностью,—обсуждение уклонилось в сторону резких выпадов. По вопросу о мнимой связи О. де Гелль с Лермонтовым Бруссон заявил, что он не ведает и не знает ни русского языка, ни русских нравов. Это, конечно, большой минус при обсуждении литературного труда, возникшего на русской почве. Без соответствующего знания приходится ограничиваться малообоснованными предположениями.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В виде приложения к этому труду был выпущен «Atlas historique et scientifique» (Pr. Bertrand, Paris, 1859), с 100 рисунками Ж. Лорана, среди которых находим портреты Кс. де Гелля и Адели. Последний портрет воспроизводится в настоящем издании.

[2] Так ее называет сам Ксавье в письме на имя Д. И. Долгорукого от 28 февраля 1848 г. (Письмо хранится в Центральном государственном литературном архиве).

[3] Этим сообщением я обязан И. С. Зильберштейну.

В «Книге о Лермонтове» (1929) П. Щеголев также указывает на несовпадение дат писем А. де Гелль о Лермонтове с рассказом о путешествии ее по Кавказу и Крыму, как оно описано в ее подлинной французской книге.

К. А. ГОРБУНОВ И ЕГО ПОРТРЕТ ЛЕРМОНТОВА

Сообщение И. Беккера

Автором наиболее распространенного портрета Лермонтова является Кирилл Антонович Горбунов. Биография этого художника представляет большой интерес. По происхождению крепостной помещицы М. А. Владыкиной, он родился в 1822 г. и четырнадцати лет был отдан своей владелицей в Московский художественный класс для обучения живописному делу.

Московский художественный класс был весьма любопытным учреждением. Созданный художниками-любителями из высшего московского общества с целью приятного времяпровождения, класс под влиянием декабриста М. Ф. Орлова постепенно совершенно изменил свое лицо и превратился в школу, которая ставила своей целью дать художественное образование талантам из народа, «ибо (как писал М. Ф. Орлов) сколько людей, рожденных для художества, остается без всякого образования и здесь и в отдаленных частях России, не имея средств предпринять путешествие в С.-Петербург и испытать свои силы и усердие»[1].

Основную массу учеников Художественного класса составляли крепостные, так как учредители его имели право записать в класс для бесплатного обучения двух учеников, свободного или крепостного состояния. Этой возможностью почти все члены поспешили воспользоваться для определения туда своих крепостных.

Жизнь этих учеников была весьма безрадостная. Даже московский военный генерал-губернатор, кн. Голицын, должен был засвидетельствовать, что в Художественном классе учатся молодые люди «часто без одежды, без обуви и без пропитания». Но, несмотря на все невзгоды, ученики, и как раз крепостные, делали большие успехи. В 1836 г., т. е. в год поступления Горбунова в Художественный класс, Академия художеств присудила двум ученикам (оба крепостные) серебряные медали, а двум другим (тоже крепостным)—похвалы за присланные в Академию работы.

Горбунов также быстро выдвинулся своими успехами, и вскоре после его поступления работа молодого художника «Старуха с девочкой» была послана вместе с другими лучшими ученическими работами в Академию художеств.

Вскоре Горбунов сблизился с группой передовой московской молодежи. Особенно близко сошелся он с В. П. Боткиным, а также с Белинским, которого, вероятно, знал еще до приезда в Москву, так как был крепостным чембарской помещицы Л. С. Владыкиной, с которой семейство критика находилось в родственных отношениях. Эта дружба сыграла большую роль во всей дальнейшей судьбе художника.

Белинский вскоре оставил Москву и переехал в Петербург. Он ведет живую и деятельную переписку с Боткиным и почти в каждом письме вспоминает Кирюшу, т. е. Горбунова. Последний также рвется в Петербург. Он мечтает о получении отпускной и о поступлении в Академию художеств. Его работы уже обращают на себя внимание. На московской выставке 1839 г. находилась копия Горбунова с какой-то картины, и друг его В. П. Боткин посвящает ему в своем обзоре выставки восторженные строки: «Художники, даже не зная оригинала, любовались гармонией целого и правильностью рисунка. В этой картине есть что-то успокаивающее: кроткое, розовое сияние вечера, облившее всю природу, веет на душу тишиной сельской



ЛЕРМОНТОВ
в сюртуке Тенгинского пехотного полка
Акварель К. Горбунова, 1841 г. (оригинал попорчен)
Институт литературы, Ленинград

жизни, душистым полем, минутами торжественной тишины, в которых груди становится тесно от переполнившего чувства, глубокое, невыразимое стремление пробуждается в душе, и рука невольно ищет возле себя дружеской руки»[2].

К этому времени Горбунов уже настолько выдвинулся, что пишет акварельный портрет такого видного члена московского общества, как почт-директор Булгаков. В Москву приезжает Гоголь. Боткин знакомит молодого художника с Гоголем и радостно сообщает Белинскому: «Кирюша познакомился с ним, и Гоголь его оценил и полюбил. Он обещает ему непременно, что Брюллов примет его к себе учеником и возьмет в Италию, а Брюллова на днях ждут сюда. Ты можешь себе представить, что даст Кирюше знакомство и разговоры с Гоголем, а особенно рассказы Гоголя об Италии и об итальянских школах живописи, которые Гоголь, видно, пристально изучил. Дай бог, если бы пришлось Кирюше поскорее убраться отсюда,—только там свободно могли бы развернуться крылья его»[3].

Радость Боткина разделяет и Белинский. «Я очень рад за Кирюшу, что он так познакомился с Гоголем. Тем не менее его надежды на Брюллова вряд ли сбыточны. Вы ждете Брюллова на днях в Москву, а он и не думает ехать»[4].

Действительно, из этих радужных планов ничего не вышло. Брюллов в Москву не приехал, а Гоголь вместо Петербурга уехал за границу. Но Горбунов все же поехал в Петербург искать счастья. Он надеялся, что в Петербурге ему удастся скорее вырвать у своей помещицы отпускную, без которой двери в Академию художеств оставались для него закрытыми.

В своих письмах к Боткину вместе с жалобами на свою судьбу Горбунов выражает веру в лучшее будущее. А Боткин, будущий защитник реакционных позиций в искусстве, играя формулой Гегеля, что «все действительное—разумно», что «основа бытия—это высшая жизнь духа», убеждает в своих письмах Горбунова, связанного по рукам и ногам цепями рабства, что «судьба человека лежит не вне его, а в нем самом... Это внутренняя судьба человека, то, что он как вечный, бессмертный дух—не зависит ни от каких случайностей»[5].

Но Горбунова как раз больше всего угнетает и давит «случайность» его крепостного состояния, из которого ему не удается вырваться. В первое время Петербург встретил его ласково. Молодой художник познакомился с Брюлловым, и, как Белинский сообщил Боткину, Горбунов «не может расстаться ни на минуту с Брюлловым, который очень полюбил его»[6].

Брюллов, к которому вообще тянулись все крепостные художники—ученики Академии художеств, благодаря которому только недавно был освобожден из крепостной зависимости другой ученик Московского художественного класса, Илья Липин, принял горячее участие и в судьбе Горбунова. Он обещал хлопотать перед его помещицей, а Горбунов, окрыленный таким обещанием знаменитого художника, решил остаться в Петербурге. Боткин приветствует такое решение: «Совершенно одобряю ваше намерение писать к Марфе Андреевне и в Петербурге ждать ее ответа на ваше письмо и на письмо Брюллова,—пишет ему Боткин.—Я совершенно согласен с вами о желании вашем копировать картину для Марфы Андреевны. Это, во первых, послужит вам в большую пользу и во вторых, будет причиной вашего пребывания в Петербурге, где вам необходимо дождаться ответа от Марфы Андреевны. В С.-Петербурге по необходимости уже должно будет отвечать чем-нибудь решительным, а в Москву опять, пожалуй, напишет разные экивоки и притворные шутки»[7].

Но помещица, Марфа Андреевна Владыкина, не спешила своим ответом и дальше обещаний не шла, ибо Боткин опять советует Горбунову: «Вы между тем не давайте уснуть этой готовности, но время от времени напоминайте им хорошими письмами»[8].

Боткин очень интересуется копией Горбунова: «Жду вашей картины так, как когда-либо ждал свидания с девушкой, не мучьте душу, освежите ее». Копия, о которой

пишет Боткин,—это копия с картины «Мадонна» Бронизини. Белинский в восторге от нее. В своих письмах к Боткину он неоднократно пишет об этой картине. «Его копия с Мадонны Бронизини измучила меня наслаждением... Мадонна Бронизини—дивное гениальное создание... Кирюша сорвал печать с тайны бытия... А Мадонна Бронизини—чудо»[9].

Восторг Белинского передался Боткину. Узнав, что Горбунов, нуждаясь в деньгах, хочет продать «Мадонну», он пишет ему: «Известясь я вчера о богопротивном намерении вашем отдать в чужие руки свое лучшее добро,—и сердцу моему стало больно. Ну чтоб написать об этом ко мне, в форме совета—думал я, и признаюсь, крепко стало досадно за вас. Да я бы эти триста рублей занял, достал, хоть, нужно бы было, из земли выкопал. И не стыдно ли! Создание, которым наслаждались люди, более нежели родные вам, такое создание пойдет бог знает к кому и это не усладит ни один взгляд из глубины души. Слушайте, как хотите, а подавайте мне вашу картину, если она уже продана, отговоритесь как нибудь, возвратите назад деньги... Слышите, заклинаю вас всем, что дорого вашему сердцу».

Через несколько дней, получив известие, что картина еще не продана, Боткин пишет: «Я душевно рад, что мое письмо пришло к вам во время и застало картину еще не проданною. ...Мне о ней много рассказывали Кольцов и Виссарион Григорьевич»[10].

Работы Горбунова обращают на себя внимание любителей и ценителей в Петербурге, и Белинский с радостью сообщает Боткину: «Кирюша начинает подыматься на ноги—пустился в знать: рисует портрет с Всеволожского, познакомился с его женою (через Языкова) и рисует портреты с ее родни; представился Одоевскому, Жуковскому, который хочет писать к его помещице»[11].

Письмо Жуковского осталось неизвестным, хотя, как мы увидим ниже, он как будто написал Владыкиной. Но, кроме Жуковского, к помещице обратился и К. П. Брюллов. Пересилив свою ненависть к писанию писем, знаменитый художник обратился с следующим письмом к барыне Горбунова, М. А. Владыкиной:

Хотя я не имею чести лично знать Вас, но любовь к художествам побуждает меня ходатайствовать за желающих образоваться в оных. В апреле месяце настоящего года явился ко мне дворовой ваш человек Кирилл Антонов Горбунов с живописными своими работами. Рассматривая оные, я радовался открытому таланту к изящному в молодом человеке.

Желая доставить ему дальнейшее усовершенствование в живописи, я необходимым нашел поместить его в число учеников Императорской Академии Художеств; но так как положение Академии требует, чтобы желающие обучаться в оной непременно были люди свободного состояния, то встретив препятствия в этом, решился убедительнейше просить Вас, Милостивая Государыня, в уверенности, что Вы по просвещенной любви своей к изящному не оставите уважить мою просьбу и ходатайство даже самой Академии, освободите сего молодого человека из крепостного звания, чем доставите ему способы беспрепятственного усовершенствования в художестве. Он теперь в таких летах, что, так сказать, цветут способности человека... Можно ручаться, что Вы по прошествии немногих годов увидите в нем отличного художника, могущего быть полезным отечеству и отдаленнейшему Вашему краю.

Ожидаю от Вас, Милостивая Государыня, приятных для меня известий о последующем и отпускной для Горбунова.

С совершенным почтением и преданностью имею честь быть

Карл Брюллов[12]

Надежды друзей Горбунова на скорое освобождение окрепли. Приблизительно в то же время, 11 марта 1841 г., Краевский в письме за границу Каткову сделал следующую приписку: «Кирюша Горбунов кажется будет свободен. Сюда приехал

брат его барыни по делу и нуждается в связях Горбунова со знатью. Письмо Жуковского сильно подействовало на его барыню»[13].

Действительно, скоро из «отдаленнейшего края», т. е. из Пензенской губернии, Чембарского уезда, из села Сергиевского-Владыкино, получена была отпускная, подписанная корнетом А. С. Владыкиным 31 марта 1841 г.

Горбунов стал свободным, и когда известие об этой, так долго жданной радости дошло до Москвы, друг Горбунова, Боткин, ликовал: «Письмо ваше, милый мой Кирилл Антонович, было для меня такой радостью, какой я уже давно, очень давно, не имел. Хотя правду сказать, я по приезде из Петербурга, да и прежде, всегда знал, что так или иначе вы все таки будете свободным, а теперь главное в том, что это кончилось без неприятностей... Слава богу. Пожалуйста, Кирюша, напишите мне, когда вы поступите в Академию»[14].

Горбунов немедленно поступил вольноприходящим учеником Академии художеств. Брюллов принял его в число своих учеников, и Горбунов сразу выдвинулся. За этюд он в октябре 1842 г. получил второй номер, а вскоре и две серебряные медали. Он сблизился с другим учеником Брюллова, Моллером, и с его помощью стал копировать картину «Поцелуй», за которую Моллер недавно перед этим получил звание академика.

Поступив в Академию, Горбунов не прерывает своих старых связей с литературным миром Петербурга, в особенности с теми писателями, которые группировались вокруг «Современника», где руководящую роль играл друг Горбунова, Белинский. Его ценят и как художника, в котором Белинский давно уже открыл «семя благодати божьей», и как человека, который ему «ближе, чем они» (т. е. другие петербургские знакомые)[15].

В цитированном выше письме Краевского последний писал Каткову: «Здесь теперь Лермонтов в отпуску и через две недели едет на Кавказ. Я заказал списать с него портрет Горбунову, вышел похож»[16]. Горбунов пишет портреты и других сотрудников «Отечественных Записок»—Кольцова и самого Белинского. А когда умирает жена Краевского, тот через Белинского приглашает того же Горбунова написать портрет умершей. «Я написал записку Кирюше,—сообщает Белинский Боткину,—добрый Кирюша, который уже давно бросил портреты, чтобы отличиться на экзаменах, часов в девять явился к нему и когда я пришел, увидел его у стола, подле тела, с палитрою и кистью—портрет удался»[17].

Горбунов не прерывает своих связей и с Москвой. Он заезжает туда, встречается с Герценом, бывает в его кружке, рисует его портрет, который последний преподносит издателю «Отечественных Записок» Краевскому. В своих письмах Герцен часто вспоминает Горбунова и просит выдать ему часть своего гонорара[18]: повидимому, это плата за удавшийся и понравившийся Герцену его портрет.

Когда в 1845 г. Герцен и наиболее близкие ему друзья поселились за Москвой, на даче в Соколове, среди гостей, часто посещавших гостеприимных хозяев Герцена и Грановского, находился и Горбунов. Вспоминая это лето, П. В. Анненков указывает и на «молодого художника Горбунова, сделавшего литографированную коллекцию портретов со всего кружка... а также карикатурный листок, сделанный карандашом, с изображениями Герцена, Грановского, Корша, Панаева, моей особы ⟨т. е. Анненкова⟩ в ночной беседе, какие тогда часто бывали на обрыве горы, в садовом павильоне соколовского парка»[19].

Горбунов сошелся близко также с Огаревым. «Если вам можно приехать ко мне,—пишет ему Огарев из деревни,—то я буду вас ждать с нетерпением, ибо очень хочу вас видеть и о многом потолковать»[20].

Близость таких людей, как Белинский, Герцен и другие, возможность всецело отдаться любимому искусству окрыляют Горбунова и наполняют его счастьем. «В моих глазах теперь все расцветает,—пишет он неизвестному адресату.—Искусство

всегда питало мою душу, но теперь оно согревает еще больше ее. Это уже не мечта, а самое дело... В настоящее время я только и живу, когда работаю... лучшее в жизни,—это искусство, живопись. Она сделалась моей богиней и самый процесс стал для меня чем-то святым... В настоящее время моя жизнь получила смысл, которого я прежде не видел, почему и предстоит много утешений в жизни»[21].

В 1846 г. Горбунов получил звание свободного художника. Он теперь самостоятельный, независимый человек и признанный художник, на которого такие люди, как Белинский и Герцен, возлагают большие надежды. Но как это случалось со многими художниками, бывшими крепостными, Горбунов не оправдал тех больших надежд, которые возлагались на него как на художника. Слишком много сил и энергии, повидимому, было потрачено им на то, чтобы вырваться из неволи, и ему нехватало жизненной энергии, чтобы завоевать себе достойное место на художественном поприще. По окончании Академии и по получении звания академика Горбунов поступил учителем рисования в Смольный институт и на этой скромной работе оставался почти до своей смерти.

Все же Горбунов занял почетное место в истории русской культуры—тем, что он нарисовал целую галлерею портретов русских писателей: Белинского, Гоголя, Герцена, Грановского, Кольцова, Станкевича, Тургенева и других.

Современники весьма высоко ценили Горбунова как портретиста. П. Анненков, например, в своем письме Герцену писал: «Горбунов работает много и хорошо, что свидетельствует и превосходная отделка моего портрета»[22]. Герцен также высоко ценил Горбунова: «Портрет (речь идет о портрете Грановского) очень хорош, и если бы мне разрешили, я награвировал бы для „Полярной Звезды“»,—писал он в 1855 г.[23]. Такого же мнения был и Грановский. В своем письме к жене от 31 мая 1848 г., на другой день после смерти Белинского, он писал: «Горбунов сделал очень хороший портрет, который я Вам принесу»[24]. Весьма высокую оценку получил также и портрет Гоголя, сделанный Горбуновым. В своих воспоминаниях В. Берг писал: «Замечу здесь, что ни один из существующих портретов Гоголя не передает его как надо. Лучший—это литография Горбунова с портрета Иванова в халате»[25].

Далеко не так единодушны современники в оценке портрета Лермонтова. Мы уже привели мнение А. Краевского, что этот портрет «вышел похож». П. А. Висковатов также передает мнение Краевского, что портрет Горбунова «очень характерный... даже был похож». Но тут же добавляет, что оригинал портрета был кем-то взят у Краевского, реставрирован и испорчен[26].

Весьма положительного мнения о портрете Горбунова держался и учитель Лермонтова, Зиновьев, который в своих воспоминаниях также удостоверил, что портрет Горбунова «более всех схож»[27]. Совершенно противоположного мнения М. Н. Лонгинов, который писал: «Я первый заявил о несходстве и безобразии этого портрета»[28].

Трудно сказать, объясняется ли неудача Горбунова с портретом Лермонтова тем, что вследствие отъезда поэта на Кавказ Горбунов не успел его окончить и сделал это позже, уже в отсутствии «натуры», или же неудача художника объясняется не столько качествами самого художника и его произведения, а какими-то трудно уловимыми чертами в характере лица и внешности поэта, которые мешали художнику передать точный и схожий лик портретируемого поэта.

Впервые портрет (акварель) Горбунова был приложен в виде литографии к первой части «Стихотворений М. Ю. Лермонтова», изданных еще в 1842 г., и с тех пор он воспроизводился много раз как в виде отдельных изданий, так и в приложениях к сочинениям поэта, и без преувеличения можно сказать, что это—наиболее распространенный портрет поэта.

Как и другие художники, вышедшие из крепостного состояния (например, Кипренский, Шевченко), Горбунов много занимался и литографией, и можно поэтому вполне

присоединиться к Н. П. Пахомову в том, что «остается только пожалеть, что лермонтовский портрет дошел до нас в совершенно испорченном виде и что Горбунов не исполнил его на камне»[29].

В 1883 г., в связи с организацией при Николаевском кавалерийском училище Лермонтовского музея, группа офицеров лейб-гвардии гусарского полка обратилась к Горбунову с просьбой исполнить портрет поэта в мундире этого полка. Художник охотно выполнил этот заказ. И по сей день этот портрет является лучшим посмертным изображением поэта[30].

Горбунов дожил до глубокой старости и умер в 1893 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Ленинградский государственный исторический архив, фонд 2 канцелярии министерства двора, 1836, оп. 906/68, № 55/97.
[2] В. Боткин, Сочинения, I, «Выставка в Московском Архитектурном училище».
[3] В. Белинский, Письма, II, 384.
[4] Там же, 45.
[5] Рукописное отделение Института литературы Академии наук СССР.
[6] Белинский, Письма, II, 116.
[7] Рукописное отделение Института литературы АН СССР.
[8] Там же.
[9] Белинский, Письма, II, 177, 195.
[10] Рукописное отделение Института литературы АН СССР.
[11] Белинский, Письма, II, 198.
[12] Ленинградский государственный исторический архив, фонд Академии художеств, личное дело Г-40.
[13] П. Попов, Новый документ о поэте.—«Литературная Газета» 1941, № 25.
[14] Рукописное отделение Института литературы АН СССР.
[15] Белинский, Письма, II, 191.
[16] Это письмо Краевского, повидимому, осталось неизвестным Н. П. Пахомову, автору книги «М. Ю. Лермонтов в изобразительном искусстве», иначе ему не пришлось бы потратить так много труда для доказательства того, что портрет Лермонтова написан Горбуновым именно в 1841 г. Письмо Краевского кладет конец всяким спорам о датировке этого портрета.
[17] Белинский, Письма, II, 298.
[18] А. Герцен, Сочинения под ред. М. Лемке, IV, 192.
[19] П. Анненков, Литературные воспоминания.
[20] Рукописное отделение Института литературы АН СССР. Письмо датировано 29 августа, без обозначения года.
[21] Там же.
[22] «Русская Мысль» 1892, VII.
[23] Герцен, Сочинения, VIII, 248.
[24] «Грановский и его переписка», I, 274.
[25] «Русская Старина» 1872, V, 119.
[26] «Сочинения М. Ю. Лермонтова», М., 1889—1891.
[27] В. Мануйлов, Новые воспоминания о Лермонтове.—«Литературный Архив», I.
[28] «Русская Старина» 1873, III, 380—393.
[29] Н. Пахомов, М. Ю. Лермонтов в изобразительном искусстве, М., изд. Академии наук СССР, 1940, 51.
[30] «М. Ю. Лермонтов в портретах». Редакция и вступительная статья И. Зильберштейна, М., изд. Государственного литературного музея, 1941, 35—38.

ЛЕРМОНТОВ В ПОЭЗИИ ЕГО СОВРЕМЕННИКОВ

Сообщение Ивана Розанова

Наиболее ранние стихи о Лермонтове относятся к 1837 г. Первое же стихотворение Лермонтова, принесшее ему широкую известность,—«Смерть поэта»—вызвало и первый стихотворный отклик. Этим откликом на лермонтовское стихотворение было произведение юнкера Школы гвардейских подпрапорщиков, где раньше учился Лермонтов, Павла Александровича Гвоздева: «Ответ Лермонтову на его стихи „На смерть Пушкина"». Написано оно было 22 февраля 1837 г., т. е. когда началось расследование о стихах Лермонтова и можно было ожидать больших неприятностей для поэта.

Стихотворение Гвоздева не предназначалось для печати и было опубликовано почти через 60 лет после написания[1].

Автор его, П. А. Гвоздев (1815—1851), славился среди товарищей своей находчивостью, смелостью и остроумием. Имели успех среди них и его стихи. Не прошло и месяца после того, как он написал свой ответ Лермонтову, как он был уволен из школы и отдан в солдаты за дерзкое поведение. Гвоздев был отправлен на Кавказ. О судьбе его писала Лермонтову бабушка. Лермонтов отвечал: «То, что вы мне пишете о Гвоздеве, меня не очень удивило; я, уезжая, ему предсказывал, что он будет юнкером у меня во взводе; а впрочем жаль его». Через год, т. е. в 1838 г., Гвоздев был произведен в офицеры, вышел в отставку, поступил в одну из петербургских канцелярий. По отзывам лица, сообщавшего Семевскому биографические сведения о нем, «был плохим чиновником, но увлекался поэзией. Писал стихи, но не печатал их». Умер он в 1851 г. «от разлития желчи».

Стихотворение Гвоздева довольно слабо в художественном отношении, но небезынтересно по содержанию. Как бы возражая Лермонтову, что не стоило перед теми, чьи думы «мертвы», изливать свой благородный порыв, он, в сущности, только повторяет лермонтовские нападки на врагов Пушкина:

Зачем порыв свой благородный
Ты им излил, младой поэт?
. . . .
Сердца покрыты зимней вьюгой,
Их чувства холодны как лед,
Их души мертвые в кольчуге,
Им недоступен твой полет!
. . . .
Им песнь твоя как суд кровавый,
Для них она как грозный меч,
Не мог ты в их душе презренной
Свободной истиной зажечь
Огонь высокий и священный...

Удачнее вторая половина, где Гвоздев говорит о каре, которая ожидает Лермонтова от «стаи вран у ног царя», и напоминание о грозном суде, ожидающем врагов поэта, но не о суде небесного судии, а о суде потомства. Этим вносится как бы поправка к Лермонтову.

Твой стих свободного пера
Обидел гордое тщеславье,
И стая вран у ног царя,
Как милость, ждут твое бесславье...
Но ты гордись, младой певец,
Пред кознями их адской злобы,
Не расплести им твой венец,
Пускай отверзятся хоть гробы.
. . . .
Не ты ль сказал: «есть грозный суд!»
И этот суд есть суд потомства,
Сей суд прочтет их приговор
И на листе, как вероломство,
Он впишет имя их в позор.

В первопечатном тексте этого стихотворения несколько строк заменено точками. Надо предполагать, что в оригинале тут были выражения еще менее допустимые, с точки зрения цензуры, чем «стая вран у ног царя».

При всех своих недочетах, стихотворение Гвоздева заслуживает внимания как первые стихи, обращенные к Лермонтову, и как выражение горячего сочувствия ему[2].

В общем же стихов, обращенных к Лермонтову при его жизни, было немного. Если сравнить стихи о Пушкине и стихи о Лермонтове, написанные при их жизни, то бросится в глаза разница не только в количестве тех и других. Количественная разница неудивительна. Первое стихотворение о Пушкине (Дельвига) было написано в 1815 г.—до 1837 г. это выходит двадцать два года; первое стихотворение о Лермонтове (Гвоздева)—в 1837 г.; до 1841 г.—четыре с половиной года. Но поражает разница в характере тех и других стихотворных высказываний. Стихи о Пушкине в большинстве своем носят благожелательный характер. Совершенно иную картину представляют собой стихи о Лермонтове. Каких-либо выражений восторга перед поэтическим гением Лермонтова здесь не найдем. И Огарев, который в своей поэме «Юмор» (1841) признал Лермонтова единственным достойным преемником Пушкина, высказывается на эту тему довольно сдержанно. Огарев так определяет положение русской поэзии:

Певцы замолкли. Пушкин стих:
Хромает тяжко вялый стих.
Нет, виноват! есть, есть поэт,
Хоть он и офицер армейский.

Это ли выражение восторга?

Из стихов, обращенных к Лермонтову, только одно—бытового, биографического характера: стихотворение Ростопчиной «На дорогу». Все остальное—это стихотворные ответы Лермонтову, по сути дела стихотворная полемика с ним. Два таких стихотворения принадлежат Розенгейму; одно имеет характер возражения на не дошедшее до нас письмо Лермонтова к Розенгейму, другое—на лермонтовское стихотворение «Не верь, не верь себе, мечтатель молодой». В стихотворении Сатина выражается несогласие автора с мыслями, выраженными в лермонтовском «Последнем новоселье». И у Розенгейма и у Сатина налицо принципиальные идейные разногласия с Лермонтовым.

Стихотворения Розенгейма и Сатина заслуживают особого внимания. Розенгейм интересен и сам по себе как поклонник и ученик Лермонтова.

В 1834 г., когда Лермонтов был в Школе гвардейских подпрапорщиков, с ним познакомился 14-летний кадет из I кадетского корпуса Михаил Розенгейм. В этом корпусе, наследнике сухопутного шляхетского, где когда-то учились Сумароков, Княжнин, Озеров, сильны были литературные традиции. Из его стен вышло немало поэтов, между прочим Рылеев. И Розенгейм писал стихи преимущественно гражданского направления. Когда он был еще кадетом, на него обратили внимание Полевой

и Воейков и стали охотно печатать его стихотворения. Но многие из этих стихотворений встретили цензурные затруднения, и через три года после своего литературного дебюта Розенгейм надолго перестает печататься. Перерыв этот продолжался 17 лет—с 1841 по 1857 г. Причины его не совсем ясны, но возможно, что тут известную роль сыграло скептическое отношение Лермонтова к молодому поэту. В 1858 г. приятели уговорили Розенгейма издать свои стихотворения. Он предоставил все дело им, ни во что не вмешиваясь. Опять начались цензурные затруднения. Цензор Лажечников, автор «Ледяного дома», не хотел пропускать книгу, другой цензор, Иван Александрович Гончаров, оказался снисходительнее, но и он долго не соглашался пропустить некоторые стихотворения. Наконец книга вышла и вызвала убийственную рецензию Добролюбова, который находил, что стихи были бы приемлемы и многим нравились бы, если бы вышли пятью годами раньше, т. е. до севастопольской кампании, а теперь никому не нужны. Добролюбов не знал, что стихи были написаны не пять лет, а двадцать лет назад и только оставались неопубликованными. Такова была первая незадача Розенгейма. Другой упрек Добролюбова был гораздо серьезнее. Он находил у Розенгейма благие намерения, хорошие чувства, но не находил самого главного, что нужно для стихов,—поэзии. Возможно, что того же мнения держался и Лермонтов.

«В конце 1840 г.,—читаем мы в биографии Розенгейма,—увлекшись „Героем нашего времени“ Лермонтова, с которым, как сказано выше, он был знаком и произведениями которого постоянно восхищался, Михаил Павлович, бывши тогда в Варшаве, написал ему восторженное письмо. В коротком ответе на это письмо Лермонтов, посмеиваясь над увлечением Розенгейма, с горькой иронией выражал свое разочарование и жизнью и поэзиею. Вот, в отповедь на этот ответ, М. П. Розенгейм и написал свое первое послание Лермонтову. Это стихотворение передано было Лермонтову товарищем его по лейб-гусарскому полку, родственником Розенгейма, З. К. Зотовым, в то время, когда Лермонтову, в начале 1841 г., дозволено было приехать на некоторое время с Кавказа в Петербург. Прочитав послание, Лермонтов сказал Зотову: Передай от меня юноше спасибо, поклон и совет, пусть читает чаще мое „Не верь себе“. Совет был излишним для Розенгейма по отношению лично к нему; в себя, в собственный поэтический талант он никогда не верил, но он глубоко верил в гений Лермонтова; это он и выразил во втором послании к нему, ответном на совет его. Это второе послание было отправлено М. П. Розенгеймом из Варшавы страховым письмом в Пятигорск, в июне или июле того же 1841 г.,—и возвратилось к автору за смертью поэта»[3].

Таковы историко-литературные данные о происхождении двух стихотворных посланий Розенгейма к Лермонтову. Письмо Лермонтова к Розенгейму до нас не дошло. Приводим стихотворный ответ Розенгейма на это письмо:

Мне грустно, не смешно... В пылу негодованья,
Ты оскорбил небес прекрасный дар!
Нет, не напрасно, друг, высокого призванья
В твоей душе горит небесный жар!
Тебе ли колеей, протоптанною в прахе,
Которою толпа к ничтожеству бредет,
Влачиться вслед за ней, подобно черепахе,
Когда судьбою дан тебе орла полет?...
Понятно мне твое душевное томленье,
Твоя глубокая, сердечная тоска;
Но если ты падешь средь общего паденья,
Чья братий поддержать протянется рука?
Кто речью теплою согреет огорченных?
Кто деве разъяснит загадку юных грез?
Чье слово, чей призыв пробудит усыпленных?
Кто души освежит потоком сладких слез?

Кто песнью смелою поддержит гражданина,
Как бранная труба средь схватки боевой,
Когда он выступит войной на исполина,
На битву смертную с неправдой вековой?..
Не клевещи на жизнь: тебе в ней много дела!
Пусть личные твои мечты не удались,—
Но если надобно, страданьем жизни целой
За чудный дар певца без торга расплатись.
Не первый купишь ты его такой ценою;
Но человечеству ты служишь, не себе,—
И славные пути лежат перед тобою,
И цели дивные указаны тебе.
О, будь послания достойный исполнитель:
Апостол истины, апостол до конца;
Поборник правоты, нечестью обличитель;
К надежде воззови усталые сердца.
Предстань, как Банко тень, на пышный пир Макбета,
Пред злом ликующим, на празднике страстей,
И полная любви и веры речь поэта
Глубоко потрясет сознание людей:
Растает эгоизм, смягчится жесткий старец,
Отвага заблестит у юноши в очах,
И грозные слова, и манес, текель, парес,
Порок испуганный прочтет в твоих стихах!
Пускай ничтожество, пылая жалким мщеньем,
Всю жизнь твою убьет, отравит, очернит,—
Нет, не плати ему за злобу озлобленьем;
Прости,—зане оно не ведет, что творит!...[4]

Это послание не изменило того скептического отношения Лермонтова к восторженному юноше-поэту, которым отмечено было, повидимому, его ответное письмо на восторженное письмо Розенгейма, вызванное чтением «Героя нашего времени».

Лермонтов не захотел обнадеживать чем-нибудь автора послания и потому вместо того, чтобы повторять то, что уже раз было им сказано по аналогичному случаю, рекомендовал Розенгейму почаще перечитывать стихотворение «Не верь, не верь себе, мечтатель молодой», которое было написано Лермонтовым по поводу стихов другого поэта, его товарища по Школе гвардейских подпрапорщиков Потапова. Потапов действительно вскоре перестал писать стихи. Розенгейм на долгое время (до 1857 г.) перестал только выступать в печати.

На совет Лермонтова почаще перечитывать «Не верь себе» он отвечал, как было уже сказано, вторым посланием к Лермонтову, гораздо более энергичным:

Пусть так: мои слова неопытности грезы.
«Не верь им», говоришь. Будь проклят опыт твой!
Я не хочу его, когда его угрозы
Так разрушительны, так властны над душой.
Без веры, Лермонтов, бесплодно и призванье;
Ни песен от души, ни искренней мольбы!
Да, страшно; и тебя коснулось отрицанье,
И духом ты упал, не выдержав борьбы.
Я, бедный труженик, бессильный быть полезным.—
Когда бы мне был дан могучий твой глагол,
Когда бы я владел стихом твоим железным,
С какой бы радостью на битву я пошел!
С каким бы торжеством им, выродкам позора,
Закона торгашам, ватаге пришлецов,
Перчатку тяжкую правдивого укора
Я бросил бы при всех в бесстыдное лицо...[5].

Оба послания Лермонтову напечатаны были только в 1858 г., в собрании стихотворений Розенгейма, и то только после цензурных мытарств.

Не лишена интереса попытка Розенгейма новой постановки темы лермонтовского «Пророка», относящаяся к концу 50-х или к 60-му году.

Когда господь открыл мне вежды
И скверну мира показал,
Когда, испуганный, одежды
Я, полный скорби, разорвал;
Когда, в порыве сокрушенья,
Бежать в пустыню я хотел,
Чтобы не видеть униженья,
И черноты, и грязи дел,—
Тогда, сверкая мне из тучи,
И гласом гнева и суда,
Он малодушному, могучий,
Изрек мне грозное: «Куда?!»
«Куда?»—воззвал он громогласно,
«Куда, лукавый человек,
«Бежишь в пустыню безопасно
«Влачить бесплодно жалкий век?
«Не сокрушенья, не молитвы,—
«Мне нужен истины пророк,
«Мне нужен муж для смелой битвы,
«Мне нужен молот на порок!
«Не это рабское бессилье
«Потребно смелому бойцу,—
«Иди пред злобу и насилье
«И с ними стань лицом к лицу!..».

И я пошел. Вражду, гоненье
Я видел, знал и перенес;
Я слышал пошлое глумленье,
И вопли гнева и угроз,

И фарисея шопот желчный,
И вой бессмысленный глупца;
Но я иду—набат немолчный
Глаголов правды—до конца.

Не кроюсь, пусть в меня каменья
Бросают ближние мои;—
Иду без злобы и смущенья,
Во имя правды и любви[6].

Что Розенгейм имел в виду именно это лермонтовское стихотворение, видно из заключительного четверостишия. Ср. у Лермонтова:

Провозглашать я стал *любви*
И *правды* чистое ученье,
В меня все *ближние мои*
Бросали бешено *каменья*.

Таким образом, перед нами снова полемика с Лермонтовым. Тенденция исправлять Лермонтова с моральной и общественной точек зрения, как видно, не покидает Розенгейма на протяжении десятков лет. И в то же время Розенгейм охотно повторяет, иногда только слегка переиначивая, отдельные лермонтовские образы и выражения. Необходимо, однако, добавить, что два стихотворения Розенгейма «Пусть мир наш прекрасен, пусть жизнь хороша» и отрывок «А годы несутся, а годы летят» приписывались одно время Лермонтову, и даже сам Добролюбов, когда нашел «А годы несутся, а годы летят» в книжке стихотворений Розенгейма, допускал предположение, что Розенгейм только закончил и отделал незаконченный лермонтовский набросок. Сам Розенгейм, впрочем, не преувеличивал достоинств своих стихов и находил, что плохую услугу оказывают Лермонтову те, кто приписывает ему такие стихи.

«Последнее новоселье» Лермонтова, напечатанное в № 5 «Отечественных Записок» за 1841 г., являющееся откликом на перенесение праха Наполеона в Париж, ошибочно

было понято западниками как славянофильское, в духе Хомякова, и потому вызвало у них отрицательное отношение. Особенно возмущало их обращение к французскому народу:

Мне хочется сказать великому народу:
Ты жалкий и пустой народ!

Белинский писал В. П. Боткину по поводу этого стихотворения: «Какую дрянь написал Лермонтов о Наполеоне и французах и жаль думать, что это Лермонтов, а не Хомяков»[7].

Стихотворным протестом против лермонтовского «Последнего новоселья» является стихотворение «Поэту-судии» Н. М. Сатина (1814—1873), бывшего товарища Лермонтова по Университетскому пансиону, а потом Герцена и Огарева—по Московскому университету, ставшего одним из ближайших друзей Огарева:

Когда поэт, сознав свое призванье,
Свой приговор народу возвестит,—
Как мощно он стихом негодованья
Народ бичует и клеймит!
Кто б ни был тот народ,—что нужды для поэта!
Поэт в сей миг не франк, не славянин,
Одною истиной душа его согрета,
Он человек, он мира гражданин!
Но горе, если он в сужденьях увлечется
Народною иль личною враждой!
На грозный суд его кой-кто лишь улыбнется
И грозный стих над целью пронесется
Хоть звучною, но слабою струной[8].

Мы не знаем, было ли его стихотворение известно Лермонтову, но в печати оно появилось только в 1890 г. под заглавием «Поэту-судии» (сборник «После Пушкина»), а через пять лет перепечатано по другой рукописи с полным уточнением в заглавии адресата—«Лермонтову».

Единственным хвалебным стихотворением из числа обращенных к Лермонтову при его жизни является шуточный мадригал Мятлева Лермонтову, в ответ на мадригал Лермонтова. Относясь скептически к поэтам—«мечтателям молодым», как Потапов, Розенгейм, Гвоздев, готовый вышучивать всякую нарочитую, как ему казалось, серьезность, Лермонтов попросту и дружески отнесся к автору «Похождений Курдюковой», Ивану Петровичу Мятлеву (1796—1844), который шутовской стиль и макаронический стих сделал своей специальностью. К нему, кроме стихотворной записи в его альбоме, относятся известные строки Лермонтова в стихотворном обращении к С. Н. Карамзиной:

Люблю я парадоксы ваши,
И ха-ха-ха и хи-хи-хи,
С⟨мирновой⟩ штучку, фарсы Саши
И Ишки М⟨ятлева⟩ стихи.

В этом обозначении «Ишка Мятлев» гораздо больше дружеской ласки, чем презрительности.

Мятлев отвечал Лермонтову макароническими стихами:

«Мосье» Лермонтов, вы пеночка,
Птичка певчая, времан!
Ту во вер сон си шарман,
Что они ко мне как пеночка,
Нон дё крэм, мэ дё Крэман,
Так полны они Эрфиксом,
Дё дусёр и дё бон гу,
Что с душевным только книксом
Вспоминать о них могу[9].

Переходя к стихам на смерть Лермонтова, рассмотрим сначала отклики и воспоминания близких. Две поэтессы, Ростопчина и Варвара Анненкова, посвятили смерти

Лермонтова по нескольку стихотворений. В отличие от всех других авторов стихов на ту же тему, они лично хорошо знали Лермонтова, хотя не столько с творческой, сколько с бытовой стороны.

С Ростопчиной Лермонтов познакомился еще юношей, когда ухаживал за ее двоюродной сестрой Е. Сушковой, но дружески сблизились они во время последнего приезда Лермонтова в Петербург—с начала февраля по конец апреля 1841 г. Перед последним отъездом на Кавказ Лермонтов подарил ей альбом для стихов, в который вписал посвященное ей известное стихотворение («Я верю: под одной звездою»).

Лермонтову посвящены три стихотворения Ростопчиной. Первое—«На дорогу»—написано еще при жизни поэта и связано с его отъездом из Петербурга на Кавказ весной 1841 г. Второе—«Нашим будущим поэтам»—является непосредственным откликом на его гибель. Третье и последнее—«Пустой альбом»[10]—интересно некоторыми подробностями, заслуживающими внимания в биографическом плане, например, указание, что Лермонтов уезжал в последний раз из Петербурга одолеваемый мрачными предчувствиями:

О! Живо помню я тот грустный вечер,
Когда его мы вместе провожали,
Когда ему желали дружно мы
Счастливый путь, счастливейший возврат,
Как он тогда предчувствием невольным
Нас испугал! Как нехотя, как скорбно
Прощался он! Как верно сердце в нем
Недоброе, тоскуя, предвещало.

Поэтесса 40—60-х годов Варвара Николаевна Анненкова (1795—1866) никогда не пользовалась таким сочувственным вниманием критики, как ее более счастливая современница Ростопчина, но все же критика находила, что она «не без таланта» и что у нее хороший вкус. Творчество ее было скоро забыто. Об Анненковой упоминали только по одному поводу: она докончила незаконченную шуточную балладу Лермонтова «Югельский барон». Но в ее сборнике «Для избранных» 1844 г., кроме этой баллады, есть любопытные подражания Лермонтову и три стихотворения о Лермонтове.

Подражания ее доходят нередко до перефразировки отдельных лермонтовских строк. У нее есть подражание «Последнему новоселью» Лермонтова под заглавием «К французам», где она упрекает их в измене Наполеону—«врагам вы предали его» (у Лермонтова: «и как враги вы предали его»). «Русалка» Варвары Анненковой—перепев лермонтовской баллады.

Ее стихотворения, вызванные смертью Лермонтова, следующие: «К памяти Лермонтова», «К Елизавете Ал. Арс...ой» и «К М. Ю. Лермонтову»[11].

Наиболее интересно последнее; особенно замечательна первая половина стихотворения, содержащая такие конкретные мелочи, касающиеся детства Лермонтова, которые не могли быть придуманы и являются ценным биографическим материалом:

Утешь ее! Утешь! явись во мраке ночи,
Когда смыкаются задумчивые очи,
Когда создание почиет в тишине,
Явись страдалице, утешь ее во сне.
Когда наводит взор полуночи светило,
Своим явлением напомни то, что было
И первый лепет твой, младенческий язык,
И будто тихо ты на грудь ее приник
И милой бабушке высказываешь снова
Урок младенческий и вот! забыл ты слово,
И вот она тебя с улыбкою бранит;
Но вечер; сад тебя развесистый манит,
И няня вслед едва поспеет за тобою,

А дерен смуглою ты оборвал рукою
И снова к бабушке и там перед огнем
За греческим ее находишь словарем.
С тобою учится и каждый вечер снова
Выписывать тебе слова она готова,
Чтоб труд твой облегчить, а ты ласкаясь к ней
Рассказываешь сам о резвости своей.

Вторая половина стихотворения выдержана в условно поэтических тонах, и мы опускаем ее.

До сих пор мы говорили лишь о стихах близких к Лермонтову людей. Переходим к откликам со стороны.

Из немногочисленных стихов, вызванных смертью Лермонтова, не все заслуживают внимания. Можно, например, совсем не останавливаться на стихотворениях А. Петрова «Памяти Лермонтова» в его книге «Замок Фурхштейн» 1844 г., или на стихотворении Н. Вуича «На смерть Лермонтова», помещенном в «Литературной Газете» 1842, № 17. Никакого интереса эти вещи, очень посредственные, не представляют[12].

Стихи столь же безызвестного автора Анастасия Савинского любопытны как курьез.

Вполне заслуженно не замеченный современниками Анастасий Савинский, автор вышедшей в 1846 г. в Москве книги стихотворений «Подарок прекрасному полу»,— специалист по смертям. В 1825 г. он пишет стихи на смерть Александра I, в 1829 г.— на смерть малозаметного поэта Александра Крылова, которого Савинский, вероятно, знал лично. Затем идут стихотворения «На смерть 70-летнего старца», «На смерть 17-летней девицы», в 1837 г.—на смерть Пушкина, в 1838 г.—Марлинского, в 1840 г.— Ивана Козлова, в 1841 г.—Лермонтова.

По поводу преждевременной смерти Лермонтова Савинский говорит:

О сколько дум погасло в нем
На жертвеннике вдохновенья,
Воспоминанья под крылом
И в области воображенья!
Мы думали: в тебе воскрес
Бессмертного великий гений!
И он как метеор исчез
Со звуком дивных песнопений!
Казалось, Марлинский для нас
В тебе оставил клад завета!..
Но роковой примчался час—
И нет волшебника-поэта!
Ах, скоро ли возникнет вновь
Столь лучезарное светило?
Озолотит нам и любовь
И дружбу—все, что сердцу мило![13]

Таким образом, Лермонтов характеризуется как «волшебник-поэт», как кандидат на освободившиеся вакансии Пушкина и Марлинского, не успевший проявить себя достаточно в этом отношении.

Серьезно можно говорить только о стихах Шевырева, Баратынского и особенно Огарева.

Два первых автора не были особенно расположены к Лермонтову при его жизни; их отношение к поэту было скорее критическое. Этим отчасти объясняется то, почему оба стихотворения носят несколько отвлеченный характер и конкретный образ Лермонтова обобщен в них до размеров некоего синтетического образа поэта вообще. Характерно, что ни в заглавии, ни в тексте нет прямого указания, что речь идет именно о Лермонтове, а не о ком другом. Что данные пьесы имеют отношение к Лермонтову, устанавливается косвенными доказательствами: датами их появления и т. д.

Стихотворение Шевырева «На смерть поэта»—это поэтическое размышление на тему о судьбах искусства «в наш хладный век»:

Не призывай небесных вдохновений
На высь чела, венчанного звездой;
На заводи высоких песнопений,
О юноша, пред суетной толпой.
Коль грудь твою огонь небес объемлет
И гением чело твое светло.—
Ты берегись: безумный рок не дремлет
И шлет свинец на светлое чело.

О горький век! Мы, видно, заслужили,
И по грехам нам, видно, суждено,
Чтоб мы теперь так рано хоронили
Всё, что для дум прекрасных рождено.
Наш хладный век прекрасного не любит,
Ненужного корыстному уму,
Бессмысленно и самохвально губит
Его сосуд—и всё равно ему:

Что чудный день померкнул на рассвете,
Что смят грозой роскошный мотылек,
Увяла роза в пламенном расцвете,
Застыл в горах зачавшийся поток;
Иль что орла стрелой пронзили люди,
Когда младой к светилу дня летел;
Иль что поэт, зажавши рану груди,
Бледнея пал—и песни не допел[14].

Стихотворение Баратынского по теме и по общей философской окраске близко к шевыревскому. Однако в заключительном четверостишии его появляется новая мысль, не вытекающая непременно из предыдущего, но сообщающая ему особую остроту:

Когда твой голос, о поэт,
Смерть в высших звуках остановит,
Когда тебя во цвете лет
Нетерпеливый рок уловит;

Кого закат могучих дней
Во глубине сердечной тронет?
Кто в отзыв гибели твоей
Стесненной грудию восстонет?

И тихий гроб твой посетит,
И над умолкшей Аонидой,
Рыдая, пепел твой почтит
Нелицемерной панихидой?

Никто!—Но сложится певцу
Канон намеднишним Зоилом,
Уже кадящим мертвецу,
Чтобы живых задеть кадилом[15].

Возможно, что это заключительное четверостишие, имея общий смысл, в частности направлено именно против Шевырева, который упорно недооценивал Лермонтова при жизни, а теперь стал его восхвалять. К Шевыреву, как и ко всему кружку «Москвитянина», Баратынский в это время относился отрицательно.

Влияние Лермонтова отразилось на стихотворении Огарева «На смерть Л⟨ермонтова⟩», напечатанном впервые только в наши дни:

Еще дуэль! Еще поэт
С свинцом в груди сошел с ристанья.
Уста сомкнулись, песен нет,
Все смолкло... Страшное молчанье!
Тут тщетен дружеский привет...
Все смолкло—грусть, вражда, страданье,
Любовь,—все, чем душа жила...
И где душа? куда ушла?

Но я тревожить в этот миг
Вопроса вечного не стану;
Давно я головой поник,
Давно пробило в сердце рану
Сомненье тяжкое,—и крик
В груди таится... Но обману
Жить не дает холодный ум,
И веры нет, и взор угрюм.

И тайный страх берет меня,
Когда в стране я вижу дальной
Как очи, полные огня,
Закрылись тихо в миг прощальный,
Как пал он, голову склоня,
И грустно замер стих печальный
С улыбкой скорбной на устах,
И он лежал, бездушный прах.

Бездушней праха перед ним
Глупец ничтожный с пистолетом
Стоял здоров и невредим,
Не содрогаясь пред поэтом,
Укором тайным не томим;
И, может, рад был, что пред светом
Хвалиться станет он подчас,
Что верны так рука и глаз.

А между тем над мертвецом
Сияло небо, и лежала
Степь безглагольная кругом,
И в отдалении дремала
Цепь синих гор—и все в таком
Успокоеньи пребывало,
Как будто б миру жизнь его
Не составляла ничего.

А жизнь его была пышна,
Была роскошных впечатлений,
Огня душевного полна,
Полна покоя и волнений;
Все, все изведала она—
Значенье всех ее мгновений
Он слухом трепетным внимал
И в звонкий стих переливал.

Но века своего герой,
Вокруг себя печальным взором
Смотрел он часто—и порой
Себя и век клеймил укором,
И желчный стих, дыша враждой,
Звучал нещадным приговором...
Любил ли он, или желал,
Иль ненавидел—он страдал.

Сюда, судьба! Ко мне на суд!
Зачем всю жизнь одно мученье
Поэты тягостно несут?
Ко мне на суд—о провиденье!
Века в страданиях идут,—
Или без всякого значенья
И провиденье, и судьба—
Пустые звуки и слова?

А как бы он широко мог
Блаженствовать! В душе поэта
Был счастья светлого залог:
И жар сердечного привета,

И поэтический восторг,
И рай видений, полных света,
Любовью полный взгляд на мир,
Раздолье жизни, вечный пир...

Мой бедный брат! Дай руку мне,
Оледенелую дай руку,
И спи в могильной тишине.
Ни мой привет, ни сердца муку
Ты не услышишь в вечном сне,
И слов моих печальных звуку
Не разбудить тебя во век...
Ты глух стал, мертвый человек!

Развеется среди степей
Мой плач надгробный над тобою
И высохнет слеза очей
На камне хладном... И порою,
Когда сойду я в мир теней,
Раздастся плач и надо мною,
И будет он безвестен мне...
Спи, мой товарищ, в тишине![16]

Надо признать, что по своей идейной направленности это стихотворение, конечно, ближе всех других духу лермонтовской поэзии.

Еще одно стихотворение на смерть Лермонтова, не попавшее своевременно в печать и опубликованное только в 1939 г. Н. Л. Бродским («Литературная Газета» 1939, № 57), принадлежит Аполлону Майкову. Посылая его А. А. Краевскому, А. Майков писал: «Не желание найти предмет для песен моей музы, а истинное чувство заставило написать несколько строк в память таланту, который, к сожалению, так рано сошел с литературного поприща». Уже из этих строк, с упоминанием о «музе»,— Лермонтов никогда этого слова не употреблял,—видно, как далек был Майков от Лермонтова.

И он угас, и он в земле сырой!
Давно ль его приветствовали пляски?
Давно ль в его заре, в ее восходном блеске
Провидели мы полдень золотой?
Ему внимали мы в тиши, благоговея,
Благословение в нем свыше разумея—
И он угас, и он утих
Как недосказанный, великий, дивный стих!

И нет его!.. И если умирать
Так рано, на заре, помазаннику бога,—
Так там, у горнего порога
В соседстве звезд, где дух, забывши прах,
Свободно реет ввысь, и цепенеют взоры
На этих девственных снегах,
На этих облаках, обнявших сини горы,
Где волен близ небес, над бездною зыбей
Лишь царственный орел да вихорь беспокойный,—
Для жертвы избранной там жертвенник достойный,
Для гения—достойный мавзолей!

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] «Русская Старина» 1896, кн. X, 131—132.

[2] О Гвоздеве см. в статье Н. Бродского, Дуэль и смерть Лермонтова в откликах современников.—«Литературный Критик» 1939, кн. X—XI, 246 и сл. Здесь же опубликовано стихотворение Гвоздева «Машук и Бештау», с подзаголовком «В день 15 июля 1841 г.», вызванное смертью Лермонтова.

[3] М. Розенгейм, Стихотворения, изд. 5-е, Спб., 1896, отд. XVII—XIX.

[4] Там же, 21—22.

[5] Там же, 27.

[6] Там же, 377.

[7] В. Белинский, Письма под ред. Е. Ляцкого, 1912, II, 121.

[8] Сборник «После Пушкина», 1890, 385; в 1895 г. перепечатано с незначительными изменениями в сборнике «Почин», 236.

[9] «Русский Архив» 1893, IX, 127.

[10] Ростопчина, Стихотворения, 1856, II, 93—98.

[11] Варвара Анненкова, Стихотворения. Для избранных, 1844, 86—87, 224, 225.

[12] См. также вышеупомянутую статью Н. Бродского.

[13] «Подарок прекрасному полу», М., 1846, 130, 131, Л., 1939.

[14] С. Шевырев, Стихотворения, Л., 1939 («Библиотека поэта»), 188.

[15] Баратынский, Полное собрание стихотворений, Л., 1936 («Библиотека поэта»), I, 240. Первоначально в «Современнике» 1843, IV, 354.

[16] Н. Огарев, Стихотворения и поэмы, Л., 1937 («Библиотека поэта»), I, 118—121.

ЛЕРМОНТОВ И ЕГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В РУССКОЙ НАРОДНОЙ КАРТИНКЕ

Сообщение С. Клепикова

С 30-х годов прошлого столетия в русскую народную картинку начал проникать новый жанр—литературный, логически продолжающий или, вернее, завершающий развитие тематики лубка.

Гравированная лубочная картинка оторвалась от книги и приобрела самостоятельное бытие в первой четверти XVII в. Первоначально лубочная картинка издавалась в монастырях или в типографиях, находившихся до петровского времени под непосредственным наблюдением духовенства; в связи с этим в лубочной картинке долгое время безраздельно господствовало религиозно-нравоучительное содержание. При Алексее Михайловиче появились в значительном количестве печатные листы самого разнообразного содержания, в том числе «потешные листы», вызвавшие подражание. Отсюда начало сатирической картинки. Несколько позднее возникает сказочный сюжет, затем военный и, связанная с ним, солдатская песня. В конце XVIII и начале XIX в. начали появляться басни (Эзоп, Лафонтен, Хемницер, Сумароков), являющиеся прямым наследием нравоучительного лубка.

Первой лубочной картинкой чисто литературного порядка является иллюстрация к роману Ф. Булгарина «Иван Выжигин», выпущенная в 1831 г. («Сиротка Иван Выжигин представляется Гологордовскому»). Начальный период существования литературного лубка (1830—1847) характеризуется почти искусственным насаждением новой тематики издателями-пионерами, как М. Щуров, А. Чишков, В. Логинов, его сын А. Логинов, А. Руднев и другие. По внешнему оформлению, по бумаге и даже цене новый лубок вначале предназначался не для крестьянской массы, а для мелкого городского мещанства и деревенской верхушки. Лишь постепенно массовый «простовик» осваивает новый жанр, находит подходящие графические формы и их канонизирует. Следует отметить крайнюю консервативность крестьянского потребителя лубочной картинки. Каждый сюжет выливается в определенный, традицией освященный канон и застывает на десятки лет. Отклонения в графическом оформлении сюжета допускались очень небольшие, иначе новую композицию ожидала неудача.

За время с 1847 по 1859 г. вырабатываются и пускаются в ход основные композиции литературного лубка, просуществовавшие без изменения несколько десятков лет и пользовавшиеся неизменным спросом.

Наибольшей популярностью в лубочной картинке пользовались Пушкин и Крылов. Широкое распространение басен Крылова, равно как несколько ранее басен Эзопа, Лафонтена, Сумарокова, Хемницера, объясняется тем, что этот жанр стоит в непосредственной близости к нравоучительной литературе XVIII в., имевшей широкое хождение в народном быту. Таким образом, Крылов вошел в лубок незаметно, лишь постепенно отрываясь от известного клерикализма в оформлении.

Напротив, для того, чтобы ввести Пушкина в тематику лубка, пришлось затратить значительное время. Весь первый период насаждения литературного лубка проходит под знаком Пушкина. Из произведений четырех русских писателей (Пушкин, Крылов, Карамзин и Марлинский) за время с 1830 по 1847 г. первое место заняли произведе-

ния Пушкина («Романс», «Талисман», «Черная шаль», «Кавказский пленник»), выдержавшие десять изданий.

Лермонтов появляется в лубочной картинке очень поздно. Лишь спустя 17 лет после смерти поэта, в 1858 г., выпускается издателем А. Абрамовым лист, посвященный «Песне о купце Калашникове». Этот сюжет, наиболее популярный из всего поэтического наследства Лермонтова, дошел до последних дней существования



„БОРОДИНО"
Лубочная картинка, литография П. Пурецкого, 1898 г.
Государственная библиотека СССР им. Ленина, Москва

лубка, появился в девяти различных вариантах и выдержал двенадцать изданий. Вторым и последним произведением Лермонтова, получившим признание в лубке, было «Бородино», вышедшее в двух вариантах и выдержавшее три издания. Далее идут два случайных листа к «Боярину Орше», два листа к «Демону»[1], один лист к «Тамаре», один лист (и то в пробном отпечатке) к «Измаил-бею» и несколько листов женских головок с кратким текстовым оформлением из мелких лирических произведений Лермонтова. К этому надо добавить еще четыре комбинированных листа, содержащих портрет поэта и иллюстрации к ряду его произведений. Вот и все.

Скудность этого материала характерна. Можно думать, что послушные цензурной указке издатели сознательно не допускали Лермонтова в лубочную картинку, находившуюся под исключительно бдительным надзором цензуры.

С изобразительной стороны наибольший интерес представляют первые листы к «Песне о купце Калашникове» и комбинированный лист 1887 г. в издании «Голике и Вильборг».

Ранняя (абрамовская) композиция «Песни о купце Калашникове» вышла в двух изданиях в 1858 г.[2]. Оба издания идентичны до мелочей в композиции и рисунке и разнятся лишь по технике исполнения. Одно исполнено чистой литографией, другое сделано гравюрой и в дальнейшем перенесено на камень.

Композиция из семи эпизодов перекликается со структурой сказочных многоэпизодных листов середины XVIII в. Под каждым эпизодом—свой отрывок текста. Выбор иллюстрируемых эпизодов акцентирует на отдельные места поэмы. Последующие издания, как правило, сохраняют выбор эпизодов, меняя только их число. Эпизоды следующие: пир у царя Ивана Грозного; жалоба Алены Дмитриевны мужу; Кирибеевич целует Алену Дмитриевну; Калашников призывает братьев; кулачный бой; Калашников на эшафоте; могила Калашникова. Основное ударение в большинстве случаев падает на кулачный бой, почти всегда стоящий в центре композиции.

Любопытна (композиционно) иллюстрация к «Тамаре» (8—1). Стилистически она целиком подчинена изолированному моменту (вверху слева в круге)—Тамара полулежит на тахте (изображение скопировано с рисунка К. Д. Флавицкого)[3]. Анонимный автор композиции логически развил имеющийся у Флавицкого элемент шаржа.

Комбинированный лист 1887 г.[4] (III—1), с портретом М. Ю. Лермонтова в центре (по А. И. Клюндеру), содержит иллюстрации к одиннадцати произведениям поэта. Между иллюстрациями вставлено изображение дуэли М. Лермонтова с Мартыновым. Этот лист большого формата очень интересен с изобразительной точки зрения.

Особняком стоит один лист (III—3), выпущенный в Одессе в 1909 г. (110 лет со дня рождения Пушкина). Этот лист—не лубок в полном смысле слова, а табель-календарь. Интересен он тем, что на нем помещен отрывок стихотворения «На смерть поэта» (строки 1—33). Хотя напечатан только отрывок, все же самый факт помещения на массовой картинке этого стихотворения весьма показателен.

Переходя к рассмотрению лубочных листов с точки зрения т е к с т а, мы должны отметить, что, как правило, какие-либо переделки или нарочитые искажения отсутствуют. Отступления от канонических текстов связаны только с необходимостью связи двух отрывков—в тех случаях, когда текст дается не полностью. Исключение составляют: издательская переделка последних четырех строк стихотворения «Молитва» (5—I) и изменения, несомненно цензурного характера, в стихотворениях: Лермонтова «На смерть поэта» и Пушкина «Деревня» (оба помещены на одном листе, см. III—4).

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Эти листы—приложения к сытинскому календарю—не могут быть названы в полном смысле слова лубочными.

[2] Одно из изданий (перевод с гравюры) воспроизведено в книге Н. П а х о м о в а, М. Ю. Лермонтов в изобразительном искусстве, М., 1940, 227.

[3] Воспроизведено: «Северное сияние», Спб., 1864, III.

[4] Единственный известный экземпляр хранится во Всесоюзной публичной библиотеке имени В. И. Ленина, Москва.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ОПИСАНИЕ ЛУБОЧНЫХ ЛИСТОВ, ПОСВЯЩЕННЫХ М. Ю. ЛЕРМОНТОВУ И ЕГО ПРОИЗВЕДЕНИЯМ*

Описание составлено по материалам следующих хранилищ: Москва—Всесоюзная публичная библиотека им. В. И. Ленина (ЛБ), Государственный литературный музей (ГЛМ), Государственный исторический музей (ГИМ), Музей изящных искусств им. А. С. Пушкина (МИИ), Государственный Пушкинский музей (ПМ) и Государственная Третьяковская галлерея (ТГ); Ленинград—Государственная публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина (ПБ), Институт литературы при Академии наук СССР (ИРЛИ), Библиотека Академии наук СССР (БАН), Государственный русский музей (РМ) и Ивановский областной краеведческий музей (ИОКМ).

В описании нами даются: точный заголовок, техника, размеры (для гравюры один обмер, для литографии—два), художник, издатель, место хранения и шифр. Кроме того, дается краткое описание содержания, указания строк помещенного текста и отступления от канонического. Листы расположены в хронологии произведений; внутри—в хронологии самостоятельных композиций. Переиздания отдельных композиций идут непосредственно за их описанием (с литерным обозначением). Листы, раскрашенные от руки, отмечаются тем, что шифр для листа дается курсивом.

Если в описании два обмера, то первый—по листу, второй—по рамке; если один (для гравюры),—то по обжиму. Обмеры в миллиметрах (ширина на высоту).

Заголовок и концы строк отделены вертикальной линией; двойной вертикальной линией отделен заголовок в случаях, если он помещен над изображением или по изображению.

В прямые скобки помещены данные, полученные не с листа, а косвенным путем (год и место издания, художник, инициалы и т. п.).

Сокращения: *хрмлтгр.*—хромолитография, *лтгр.*—литография, *грав.*—гравюра, *лтгр. кар.*—литография (карандаш), *лтгр. грав.*—литография (перевод с гравюры), *кп*—книга поступления, *Ров.*—собрание Д. А. Ровинского, *инв.*—инвентарь.

Все текстовые сопоставления взяты по «Полному собранию сочинений М. Ю. Лермонтова» изд. Разряда изящной словесности Академии наук, Спб., 1910.

I. ЛИРИКА

1

«Время сердцу быть в покое...»

1830.

1. 1893. «КРАСАВИЦА-БЛОНДИНКА. | Время сердцу быть в покое | От волненья своего | ...». Хрмлтгр. 431×553; 388×497. М., 1893. Хромолитогр. М. Т. Соловьева. ЛБ кп 9411.

Поясное изображение молодой женщины (3/4 вл.). Волосы распущены. Вместо платья—газовый шарф. Внизу слева цветы, оплетенные лентой.

Текст 2+2+2+2=8 строк; строки 1—8.

2

«Бородино»

1837.

1. 1898. «БОРОДИНО. | Скажи-ка, дядя, ведь не даром | Москва, спаленная пожаром | ...». Хрмлтгр. 305×415; 288×401; М., 1898. Литогр. П. В. Пурецкого. ГЛМ 1.01.02(4)—58.

На завалинке под окном сидит старый солдат в шинели с медалями. Слева от него шесть слушателей.

Внизу текст (полный) 28+28+21+21=98 строк.

Переиздание: а. б. г. Типо-литогр. П. В. Пурецкого. ЛБ кп 196.

2. б. г. «БОРОДИНО. | Скажи-ка, дядя, ведь не даром | Москва, спаленная пожаром...». Платок набивной; 348×355 (по платку); 273×277 (по рамке). [М., б. г.]. [Изд. Даниловской мануфактуры]. ГЛМ 1.04.02Б(3)—18.

Бородинское поле после битвы. На втором плане несколько конных офицеров и пеших солдат осматривают поле. Вокруг изображения широкая синяя кайма.

* Все основные композиции, помещенные в описании, хранятся (в листах или фотокопиях) в Государственном литературном музее, по материалам которого составлено описание.

Внизу текст (полный) 25+24+24+25=98 строк.

Под текстом на кайме: «Магазин Ярославских полотен А. В. Соловьева и Ко. Преображенская ул., д. № 25 Попудовой, в Одессе».

3

«Она поет и звуки тают...»

1837.

1. 1901. «ШВЕЙЦАРКА. | Она поет—и звуки тают, | Как поцелуи на устах; | ...». Хрмлтгр. 314×415 (по листу). М., 1901. Литогр. [М. Т.] Соловьева. ГИМ хр-лит 4884/66804.

Поколенное изображение молодой женщины ($^3/_4$ вл.), удерживающей обеими руками соломенную шляпу на голове. На груди слева приколоты цветы.

Текст (полный) 2+2+2+2=8 строк.

2. б. г. «ШВЕЙЦАРКА. | Она поет—и звуки тают, | Как поцелуи на устах; | ...». Хрмлтгр. 404×570; 375×516. М., б. г. Литогр. т-ва И. Д. Сытина. ЛБ кп 9090.

Увеличенное повторение предыдущего листа.

4

«Слышу ли голос твой...»

1837.

1. 1894. «Слышу ли голос твой, | Звонкий и ласковый. | ...». Хрмлтгр. 315×431; 292×389. М., 1894. Типо-литогр. В. Ф. Рихтер. ЛБ кп 8639.

Погрудное изображение молодой женщины. Волосы распущены. На шее цепочка с медальоном в виде шестиконечной звезды.

Текст (полный) 3+3+3+3=12 строк. Под текстом: «Лермонтов».

5

«Молитва».

1839.

1. 1901. «В минуту жизни трудную, | Теснится-ль в сердце грусть,— | ...». Хрмлтгр. 316×440; 297×396. М., 1901. Типо-литогр. Н. Н. Шарапова. РМ—Евд./801.

Поколенное изображение девочки с распущенными волосами, в ночной рубашке.

Текст 4+4+4=12 строк. Последние четыре стиха «Прости мне, боже, прегрешенья, | И дух мой томный обнови! | Дай мне терпеть мои мученья | В надежде, вере и любви. | » вместо—«С души как бремя скатится, | Сомненье далеко— | И верится, и плачется, | И так легко, легко | ».

Под текстом справа «М. Ю. Лермонтов».

6

«К гр. Э. К. Мусиной-Пушкиной»

1839.

1. 1900. «ЭМИЛИЯ. | Наша Эмилия | Белее чем лилия; | ...». Хрмлтгр. 422×578; 375×516. М., 1900. Хромолитогр. [М. Т.] Соловьева. ЛБ кп 9086.

Поясное изображение молодой женщины в летней шляпе, отделанной страусовым пером и розами. Платье закрытое.

Внизу текст (полный) 2+2+2+2=8 строк. Строки 3-я и 4-я переставлены. Изменение первой строки видно из цитации.

7

«К портрету»

1840.

1. 1893. «КРАСАВИЦА-БРЮНЕТКА. | Как мальчик кудрявый, | резва; | Нарядна, как бабочка летом; | ...». Хрмлтгр. 415×554; 388×497. М., 1893. Хромолитогр. М. Т. Соловьева. ЛБ кп 9411.

Поясное изображение молодой женщины ($^3/_4$ впр.) в легкой газовой кофточке. Волосы распущены. Снизу и справа окаймлена цветами, переплетенными лентой.

Внизу текст 2+2+2+2=8 строк; строки 1—8.

2. 1894. «Как мальчик кудрявый, резва; | Нарядна, как бабочка летом; | ...». Хрмлтгр. 364×432; 294×389. М., 1894. Типо-литогр. В. Ф. Рихтер. ЛБ кп 8674.

Погрудное изображение молодой женщины ($^1/_2$ впр.) в открытом платье. На шее большая нитка жемчуга и жемчужное же ожерелье.

Внизу текст (полный) 4+4+4+4=16 строк; под текстом: «Лермонтов».

8

«Тамара»

1841.

1. 1891. «ТАМАРА || ТАМАРА. | В глубокой теснине Дарьяла, | Где роется Терек во мгле, | ...». Хрмлтгр. 576×402; 494×358. М., 1891. Хромолитогр. В. [В.] Васильева. ЛБ кп 9067.

В шести эпизодах. Вверху: Тамара лежит на тахте (скопировано с рисунка К. Д. Флавицкого); рыцарь в боевых доспехах идет по ущелью; рыцарь у входа в башню. Внизу: пляска рыцаря и Тамары; евнух закалывает рыцаря; евнух сбрасывает рыцаря в море.

Вверху справа текст (полный) 24+24=48 строк; под текстом: «Сочинение из Лермонтова».



„ТАМАРА"

Лубочная картинка, хромолитография В. В. Васильева, 1891 г.

Государственная библиотека СССР им. Ленина, Москва

II. ПОЭМЫ

9

«Измаил-бей»

1832.

1. 1887. [Измаил-бей] Лтгр. кар. 418×339; 356×294 [М.], 1887. Рис. на камне Л. Даферт. Изд. [И. Д. Сытина]. Собрание А. Ф. Коростина.

К строфе XXXI первой части. Слева старик, показывающий дорогу, справа — Измаил-бей с лошадью; на заднем плане горный пейзаж.

Пробный оттиск, без выходных данных, заголовка и текста. Лист датируется годом у подписи художника. В законченном виде, со всеми реквизитами, лист мне не встречался. Возможно, что издание не было осуществлено.

10

«Боярин Орша»

1835—1836.

1. 1883. «Современник Иоанна Грозного, знаменитый боярин Орша,... ||». Хрмлтгр. 409×586: 391×533. М., 1883. Хромолитогр. И. Д. Сытина и К°. ПБ—ЭЛ инв. 50388.

Слева, на скамье, Арсений с дочерью боярина Орши. Из двери (в задней стене), с подсвечником на две свечи в левой и ключами в правой руке, входит боярин.

Текст—краткий пересказ поэмы; 3+3+ || +3+3=12 строк.

2. 1902. «БОЯРИН ОРША || Боярин Орша идет к светлице дочери... | ...». Хрмлтгр. 422×313; 201×286. М., 1902. Типо-литогр. П. В. Пурецкого. РМ—Евд./885.

Левая половина листа, состоящая из двух самостоятельных иллюстраций (справа—иллюстрация к «Князю Серебряному»).

Композиция с мелкими (в деталях) изменениями повторяет предыдущую.

Текст—краткий пересказ в 4 строках.

11

«Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова»

1837.

1. 1858. «КАРТИНА ПРО ЦАРЯ ИВАНА ВАСИЛЬЕВИЧА, МОЛОДАГО ОПРИЧНИКА И УДАЛАГО КУПЦА КАЛАШНИКОВА. || Не сияет на небе солнце красное, | Не любуются им тучки синие: | ...». Лтгр. кар. 449×508; 317×430. М., 1858. Изд. А. [А.] Абрамова. Металлогр. П. [И.] Лукьянова. *ГИМ хр-лит 6068/46639.*

Лист в семи отделениях: по три малых слева и справа и одно большое в центре. Текст в десяти отрывках: слева (сверху вниз)—пир у Ивана Грозного (отрывок 1-й); опричник и Алена Дмитриевна (отрывок 5-й); прощание Калашникова с братьями (отрывок 9-й); справа (сверху вниз)—рассказ жены Калашникова (отрывок 4-й); разговор Калашникова с братьями (отрывок 6-й); могила Калашникова (отрывок 10-й); в центре—бой (вверху 2-й и 3-й отрывки; внизу 7-й и 8-й отрывки).

Текст: отрывок 1-й—строки 16—19+23+24+30—32. Отрывок 2-й—строки 36+ +37+69—73+78+79+92—94+96; в строке 37 пропущено «на него»; строка 69—«Не истерзалил» вместо «Не истерся ли»; строки 92 и 93 объединены в одну: «Красны девушки мной любуются». Отрывок 3-й—строки 97—101+107+108+173—175+ +179—181; строки 173 и 174 переделаны: «Как пришел домой молодой купец, / Степан Парамонович Калашников»; строки 180, 181 объединены в одну: «А куда девалась Алена Дмитриевна». Отрывок 4-й—строки 210—213+219+220+223+226+227; в строке 213 пропущено «вся». Отрывок 5-й—строки 235—238+250+262—266. Отрывок 6-й—строки 297—300+306—307. Отрывок 7-й—строки 339—343+349—356+ +361+363+371—377+384+385+387; в строке 342 пропущено «потешится»; строки 349 и 350 объединены в одну: «И велел клич кликати»; строка 376—пропущено «церквам». Отрывок 8-й—строки 386—389+391—394+402+403+415+426—429+439— —443+461—463; строки 426 и 427 объединены в одну: «Как ударил Степан Парамо-[но]вич»; строка 461—«Так ступай же ты...» вместо «А ты сам ступай». Отрывок 9-й—строки 469+470+472+476—479+490+491; строка 470—пропущено «воет». Отрывок 10-й—строки 494—498+501—504; строка 503—«приостанов[ит]ца» вместо «приосанится».

2. 1858. «КАРТИНА ПРО ЦАРЯ ИВАНА ВАСИЛЬЕВИЧА, МОЛОДАГО ОПРИЧНИКА И УДАЛАГО КУПЦА КАЛАШНИКОВА. || Не сияет на небе солнце красное, | Не любуются им тучки синие | ...». Лтгр. грав. 349×439; 308×379. М., 1858. Изд. [А. А.] Абрамова. Литогр. А. [А.] Абрамова. МИИ Ров. 35—46.

Точное повторение предыдущего листа, сделанное гравюрой и переведенное на камень. Воспроизведено в первом Лермонтовском томе «Литературного Наследства» (№ 43-44), 359.

Переиздания: а. 1862. Литогр. А. [А.] Абрамова. ГЛМ. 1.01.02(3)—99.
б. 1864. Литогр. А. [А.] Абрамова. ЛБ кп 7570; *ИРЛИ инв. 9470.*
в. 1871. Литогр. А. [А.] Абрамова. *ГИМ хр-лит 6067/40415.*

3. 1883. «ПЕСНЯ О КУПЦЕ КАЛАШНИКОВЕ | Не сияет на небе солнце красное, | Не любуются им тучки синие | ...». Хрмлтгр. 645×867; 597×845. М., 1883. Рис. [И. И. Кланг] Литогр. И. И. Кланг. ЛБ кп 14461.

В шести эпизодах, объединенных одной общей рамкой «русского» орнамента с гнездами для изображений. Эпизод первый (вверху)—пир у царя Ивана; второй (посередине слева)—рассказ жены Калашникову; третий (справа)—опричник и Алена Дмитриевна; четвертый (в центре)—начало кулачного боя; пятый (справа)—приговор царя Ивана; шестой (внизу слева)—Калашников и братья; концовка—крест на могиле Калашникова. Воспроизведено в первом Лермонтовском томе «Литературного Наследства» (№ 43-44), 367.

Первые два отрывка текста сверху по бокам рамки; остальные непосредственно под эпизодами, причем под четвертым и шестым в два столбца. Отрывок 1-й—строки 16—19+29—32; отрывок 2-й—строки 45—48+59—60; эпизод 1-й—строки 61+86—87+91—95+109—111; эпизод 2-й—строки 210—213+216—218+223—227; эпизод 3-й—строки 235+238+241—246+259—260+265—266; эпизод 4-й—строки 339—341+410—412+414—433; эпизод 5-й—строки 289—290+293—294+297—312; эпизод 6-й—строки 434—443.

4. 1885. «КУЛАЧНЫЙ БОЙ ПРИ ЦАРЕ ИОАННЕ ВАСИЛЬЕВИЧЕ ГРОЗНОМ || Как сходилися, собиралися | Удалые бойцы московские | ...». Хрмлтгр. 575×428; 509×381. М., 1885. Рис. [М. Песков]. Хромолитогр. А. В. Морозова. ЛБ кп 9422.

На переднем плане убитый боец, в головах которого жена и мать. Победитель (слева) подбоченившись стоит поодаль. Справа возвышение, на котором находится трон царя Ивана. На заднем плане стража и зеваки. Действие происходит на лесной поляне. Изображение—копия с картины художника М. Пескова и не имеет прямого отношения к «Купцу Калашникову». Воспроизведение см. альбом «Северное сияние», Спб., 1863, II, 168—169.

Текст, служащий пояснением к отвлеченному бою, под картинкой—6+6+5=17 строк; строки 339—355. Под текстом: «Лермонтов».

5. 1890. «БОЙ КУПЦА КАЛАШНИКОВА С КИРИБЕЕВИЧЕМ». Олеография. 870×670; 820×599. Спб., 1890. Рис. С. Верещагин. Изд. С. Добродеева. Заведение граф. искусств Э. И. Маркус. ПБ—ЭЛ инв. 50383.

На Москва-реке, против Водовзводной башни Кремля, цепью обозначен круг, в котором стоят на изготовке Кирибеевич (слева) и Калашников. На троне, стоящем на помосте, спиной к Кремлю—Иван Грозный, около него—рынды и бояре. Вокруг бойцов—толпа.

6. 1895. «БОЙ КУПЦА КАЛАШНИКОВА С КИРИБЕЕВИЧЕМ. || ». Хрмлтгр. 312×418; 273×342. М., 1895. Типо-литогр. В. Ф. Рихтер. ГЛМ 1.02.00(1)—16.

В центре Калашников и Кирибеевич в одинаковых костюмах. Справа на возвышении царь Иван Грозный. За бойцами—бояре и народ. На заднем плане—кремлевские стены.

Под изображением четыре строки объяснения и 6+6+6+6=24 строки «Песни»; стихи 410—438.

7. б. г. «ПЕСНЯ ПРО ЦАРЯ ИВАНА | ВАСИЛЬЕВИЧА, | МОЛОДОГО | ОПРИЧНИКА—И УДАЛОГО КУПЦА | КАЛАШНИКОВА. || Не сияет на небе солнце красное, | Не любуются им тучки синие: | ...». Хрмлтгр. 651×887; 613×759. М., б. г. Хромолитогр. И. А. Морозова. ЛБ кп 619.

В восьми эпизодах. Вверху слева—пир у Ивана Грозного, справа—московская улица, Алена Дмитриевна (слева) у лавки, а Кирибеевич верхом на коне; в середине слева—купец Калашников в своей лавке, справа—возвращение Алены Дмитриевны, в центре—конец боя; внизу слева—бегство Алены Дмитриевны, справа—Калашников и братья, в центре—палач. Между первым и вторым эпизодами (в круге)—погрудное изображение царя Ивана.

Внизу текст 27+29+31+28+27+26+28+25+25+22=268 строк; строки 16—24+47—68+91—112+152—160+210—274+289—312+339—433+472—493.

8. б. г. «ПЕСНЯ ПРО КУПЦА | Калашникова | и | молодого опричника | КИРИБЕЕВИЧА || Что пужаешься, красна девица? | Я слуга царя, царя Грознаго | ...». Хрмлтгр. 411×311; 390×268. М., б. г. Литогр. т-ва И. Д. Сытина. ЛБ кп 8657.

В четырех эпизодах. Слева (в прямоугольнике)—Кирибеевич целует Алену Дмитриевну; в центре—начало боя; справа (в квадрате)—конец боя; справа (внизу в круге)—Калашников на плахе прощается с братьями.

Внизу текст 10+7+9+9+8+8=51 строка; строки 243+245—247+252—253+256—257+259—261+265—266+412—429+472—474+476—477+478—479+490—494+497—505. Строки 476—477 соед нены, пропущено «похаживает».

Переиздания: а. [1923]. Изд. ГИЗ—3682. Тир. 5000. Типо-литография 1-я Образцовая Мосполиграфа. ИОКМ б/ш.

9. б. г. «ПЕСНЯ | ПРО КУПЦА | КАЛАШНИКОВА | И МОЛОДОГО ОПРИЧНИКА | КИРИБЕЕВИЧА. || Что пужаешься, красна девица? | Я слуга царя, царя Грозного, | ...». Хрмлтгр. 422×326; 396×269 (по изображению). М., б. г. Типо-литогр. т/д. Е. [И.] Коновалова и К°. ЛБ кп 8738.

В пяти эпизодах. Слева Кирибеевич целует Алену Дмитриевну; правая половина разделена на четыре части: вверху начало (слева) и конец боя; внизу—прощание на эшафоте (справа) и стар человек на могиле Калашникова.

Внизу текст 10+7+9+9+8+8=51 строка. Комбинация строк аналогична предыдущему листу.

12

«Демон»

1841.

1. 1894. «ДЕМОН». | «К тебе я стану прилетать, | Гостить я буду до денницы | ...». Хрмлтгр. 211×287; 169×245. М., 1894. Литогр. т-ва И. Д. Сытина. ПБ—ЭЛ инв. 50389.

Тамара полулежит на тахте, опершись правой рукой на подушку; Демон (справа) склонился к ней.

Текст 2+2=4 строки; стихи 359—362.

2. 1913. «ДЕМОН И ТАМАРА». Хрмлтгр. 198×279; 194×264. М., [1913]. Изд. [и литогр.] т-ва И. Д. Сытина. ГЛМ 1.02.00(1)—61.

В замке на тахте полулежит Тамара, у тахты—брошенное евангелие. Вокруг тахты курильницы. Сзади Тамары на стене вырисовывается Демон.

Над изображением: «Премия для Всеобщего Русского Календаря.—Издание т-ва И. Д. Сытина». Внизу правее заголовка: «(Поэма „Демон" М. Ю. Лермонтова)».

III. КОМБИНИРОВАННЫЕ ЛИСТЫ

1. 7]«1814. М. Ю. ЛЕРМОНТОВ. 1841». Лтгр. кар. 709×1014; 638×973. Спб., [1887]. Изд. И. И. Дрожжина и М. Д. Яковлева. Типогр. т-ва Р. Голике и А. Вильборг. ЛБ кп 493.

В центре портрет М. Ю. Лермонтова (по А. И. Клюндеру). Вокруг в двенадцати нумерованных клеймах иллюстрации к произведениям Лермонтова и дуэль Лермонтова с Мартыновым. 1. «Демон» («Печальный Демон, дух изгнанья...»); 2. «Мцыри» («Ты хочешь знать, что делал я на воле...»); 3. «Демон» («Не плачь, дитя, не плачь напрасно...»); 4. «Воздушный корабль» («Стоит он [Наполеон] и тяжко вздыхает...»); 5. «Герой нашего времени» (встреча с Максимом Максимычем); 6. «Герой нашего времени» (Мери поднимает стакан Грушницкого); 7. «Герой нашего времени» (Казбич спасается от преследования); 8. Дуэль Лермонтова с Мартыновым; 9. «Бородино» («Смешались в кучу кони, люди...»); 10. «Пророк»; 11. «Песня про купца Калашникова» («И ласкал он меня...»); 12. «Песня про купца Калашникова» («Богатырский бой начинается»).

2. 1887. «3 окт. 1814 г. М. Ю. ЛЕРМОНТОВ 15 июля 1841 г. || ». Хрмлтгр. 565×414; 514×381. М., 1887. Рис. [К. В. Лебедев]. Литогр. [и изд.] И. Д. Сытина и К°. ЛБ кп 6173.

В центре вверху в овале портрет М. Ю. Лермонтова (по А. И. Клюндеру), по бокам в овалах Максим Максимыч (слева) и Бэла. Под ними на ленте стихотворение «Дума» (1838) 2+4+2=8 строк; строки 1—8. На листе в три ряда иллюстрации к небольшим лирическим произведениям с текстом 2—8 строк. Вверху (слева направо)—«Парус» (строки 1—2); «Колыбельная песня» (строки 1—2); «Ветка Палестины» (строки 33—36); «Выхожу один я на дорогу» (строки 1—2). В середине—«Бородино» (строки 1—3); «Демон» (строки 1036—1040). Внизу—«Спор» (строки 1—4); «Ангел» (строки 1—4+9—10); «Песня про купца Калашникова» (строки 440—447); «Пророк» (строки 11—16); «Три пальмы» (строки 1—2).

3. 1909. «А. С. ПУШКИН || ». Хрмлтгр. 288×445; 238×408 (по изображению). Одесса, 1909. Рис. П. Горнисевич. Изд. П. Горнисевича. Типогр. «Труд», Одесса. ЛБ инв. 17028.

Табель-календарь на 1909 г. (110 лет со дня рождения А. С. Пушкина). Вверху между двумя амурами портрет А. С. Пушкина (по О. А. Кипренскому). Ниже слева—выстрел А. С. Пушкина (с карт. П. П. Соколова) и Пушкина ведут к саням (с карт. А. А. Наумова); справа портрет М. Лермонтова (по К. А. Горбунову—1837), под ним стихотворение Лермонтова «На смерть поэта» (1837). Взяты строки 1—33; расхождения: стр. 14—«чудный дар» вместо «смелый дар»; стр. 15—«возбуждали» вместо «раздували»; стр. 18—«перенесть» вместо «вынести». Левее портрета Пушкина две строки (57 и 58) стихотворения «Деревня». Текст изменен: «О, если б увидать народ освобожденный | И рабство павшее по манию царя» вместо—«Увижу ль я, друзья, народ неугнетенный | И рабство, падшее по манию царя». Справа—факсимиле подписи. В самом низу—азбука для глухонемых.

4. [1913] «К СТОЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ ГЕНИАЛЬНОГО ПОЭТА М. Ю. ЛЕРМОНТОВА (род. 3 окт. 1814 г.):...». Хрмлтгр. 279×202; 261×183. М., [1913]. Рис. Н. Калмыков. Изд. и типо-литогр. т/д. Е. [И.] Коноваловой. ГЛМ 1.02.00(1)—40.

Вверху слева в овале портрет Лермонтова (по К. А. Горбунову—1841). Кроме того, на листе семь нумерованных иллюстраций к произведениям Лермонтова: 2. «Бородино», 3. «Воздушный корабль», 4. «Демон», 5. «Тамара», 7. «Хаджи Абрек», 8. «Морская царевна», 9. «Цыгане». Вверху справа памятник Лермонтову в Пятигорске.

Вверху над изображением: «Приложение к „Всероссийскому Общедоступному Календарю" издание торг. дома Е. Коновалова и К° Москва».

ОГЛАВЛЕНИЕ ВТОРОГО ЛЕРМОНТОВСКОГО ТОМА

ИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО И ЖИВОПИСНОГО НАСЛЕДИЯ ЛЕРМОНТОВА

РАЗЫСКАНИЯ В ОБЛАСТИ БИОГРАФИИ И ТВОРЧЕСТВА ЛЕРМОНТОВА

ВОСПОМИНАНИЯ И ПИСЬМА СОВРЕМЕННИКОВ О ЛЕРМОНТОВЕ

СООБЩЕНИЯ

В томе 253 иллюстрации и 10 многоцветных вкладок на отдельных листах

Адрес редакции: Москва, Волхонка, 18. Тел. К 3-46-68.

Технический редактор Г. Н. Шевченко — Корректор В. Г. Богословский

РИСО АН СССР № 2761. А 00354. Издательский № 1215. Сдано в набор 4/V 1947 г. Подп. к печ. 16/I 1948 г. Формат бумаги 70×108 1/16. Объем 50,5 печатных листов; 70 уч.-изд. листов. Зак. 5534. Тир. 8000.

Отпечатано в Гознаке, Мытная, 17. Переплетено в типографии № 2 изд. АН СССР, Шубинский пер., д. 10.

РАНЕЕ ВЫШЕЛ ИЗ ПЕЧАТИ ПЕРВЫЙ ЛЕРМОНТОВСКИЙ ТОМ (№ 43—44) «ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДСТВА»

ОТ РЕДАКЦИИ

ЛЕРМОНТОВ В НАШИ ДНИ
Статья акад. В. Комарова

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ЛЕРМОНТОВ

ЛИТЕРАТУРНАЯ ПОЗИЦИЯ ЛЕРМОНТОВА
Статья Б. Эйхенбаума

КРУГ ИДЕЙ ЛЕРМОНТОВА
Статья В. Асмуса

ТВОРЧЕСТВО ЛЕРМОНТОВА И ЗАПАДНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ
Статья А. Федорова

ФОЛЬКЛОРИЗМ ЛЕРМОНТОВА
Статья М. Азадовского

НАРОДНО-ПОЭТИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕРМОНТОВА
Статья М. Штокмара

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЛЕРМОНТОВА В НАРОДНО-ПОЭТИЧЕСКОМ ОБИХОДЕ
Статья Георгия Виноградова

СТИХОВАЯ РЕЧЬ ЛЕРМОНТОВА
Статья Л. Пумпянского

ЛЕРМОНТОВ В ИСТОРИИ РУССКОГО СТИХА
Статья Ивана Розанова

ПРОЗА ЛЕРМОНТОВА И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ
Статья Б. Томашевского

СТИЛЬ ПРОЗЫ ЛЕРМОНТОВА
Статья Виктора Виноградова

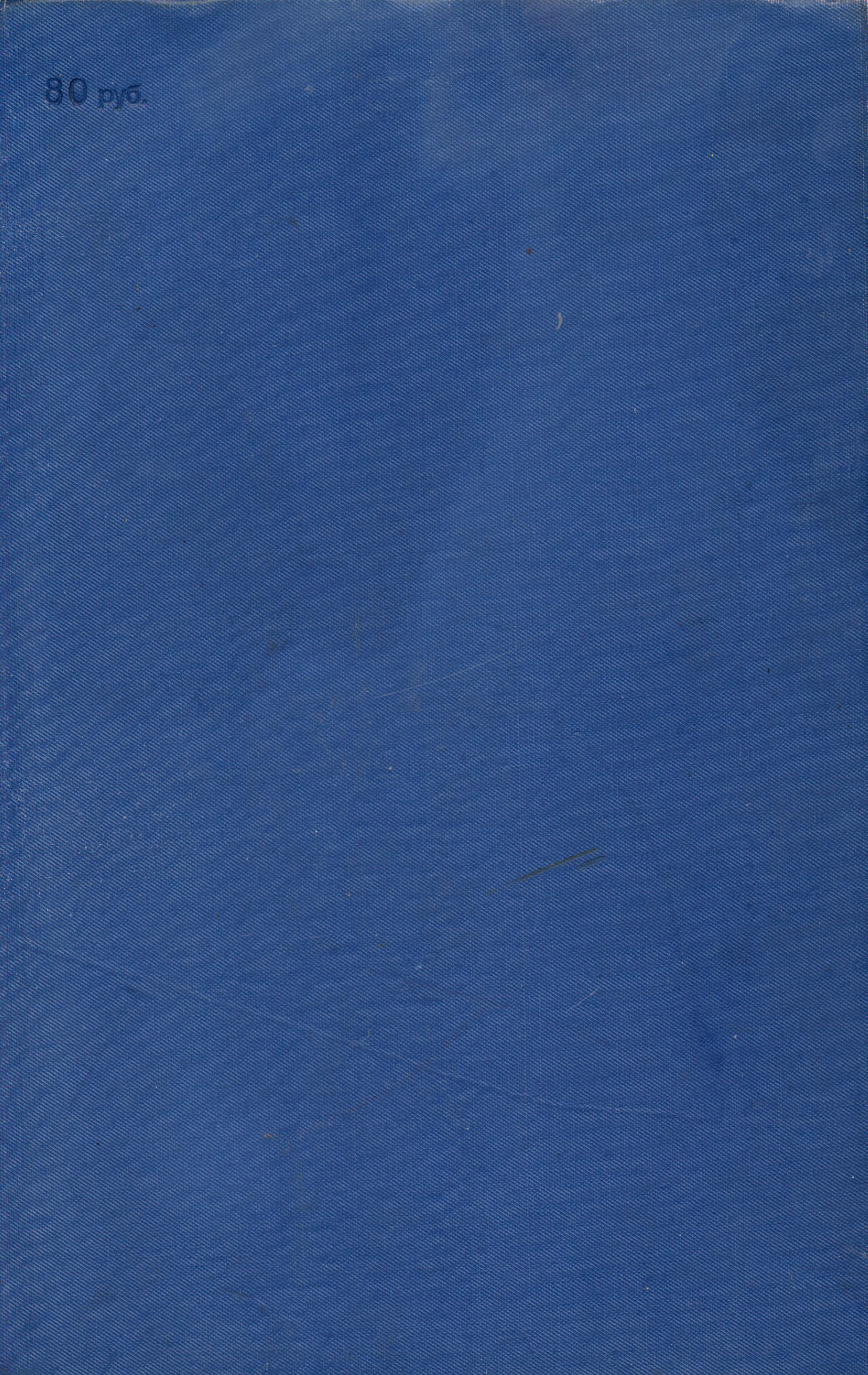
АВТОБИОГРАФИЧЕСКАЯ ОСНОВА «МАСКАРАДА»
Статья В. Комаровича

ЛЕРМОНТОВ И КУЛЬТУРЫ ВОСТОКА
Статья Леонида Гроссмана

ЛЕРМОНТОВ И РУССКАЯ КРИТИКА 40-х ГОДОВ
Статья Н. Мордовченко

РЕВОЛЮЦИОННЫЕ ДЕМОКРАТЫ О ЛЕРМОНТОВЕ
Статья Я. Эльсберга

В томе 264 иллюстрации и 8 многоцветных вкладок на отдельных листах


80 руб.